# William Wycherley

## als Mensch und Dichter.

Ein Beitrag zur englischen Literaturgeschichte
des Restaurationszeitalters.

---

Inaugural-Dissertation

zur

**Erlangung der Doktorwürde**

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

vorgelegt

von

**CURT QUAAS**

aus **Dresden.**

ACAD. LAND. BIBL.

---

**Rostock.**
Universitäts-Buchdruckerei von Adlers Erben, G. m. b. H.
1907.

Referent: Prof. Dr. F. Lindner.

# Literatur.


Allibone, A Critical Dictonary of English Literatur and British and American Authors. Vol. III. London 1881.

Beljame, Le Public et les Hommes des Lettres en Angleterre. Paris 1897.

Böttcher, Der englische Ursprung des Comte de Boursoufle. Diss. Rostock 1906.

Brandl, Zur Szenenführung bei Shakespeare. cf. Sitzungsbericht der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften (phil.-hist. Klasse) vom 26. Juli 1906.

Cibber, Lives of the Poets of Great Britain and Ireland. 1753.

Doran, Their Majesties' Servants. Annals of the English Stage from Th. Betterton to Edm. Kean. Vol. I. London 1888.

Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Leipzig 1902.

Freytag, Die Technik des Dramas. Leipzig 1901.

Genest, Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830. Bath 1832.

Grisy, Histoire de la Comédie Anglaise au XVII$^{ième}$ Siècle (1672—1707). Paris 1878.

Hartmann, Zum Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche des XVIII. Jahrhunderts. cf. Verhandlungen der 42. Philologenversammlung zu Wien.

Hettner, Geschichte der englischen Literatur von der Wiederherstellung des Königtumes bis in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Braunschweig 1894.

Johnson, Lives of the Poets. Tauchn. Edit. Vol. I.
The Works of the Poets. London 1779.

Klette, William Wycherley's Leben und dram. Werke. Diss. Münster 1883.

Körting, Grundriß der Geschichte der englischen Literatur. Münster 1905.

Krause, Wycherley und seine französischen Quellen. Diss. Halle 1883.

Lazarus, Das Leben der Seele. Bd. II. Berlin 1878.

Lingard, Geschichte von England (Deutsch. Übers.). Frankfurt a. M. 1830.

Lipps, Die Psychologie des Komischen. cf. Philosophische Monatshefte. Bd. XXIV.

Macaulay, Critical and Historical Essays IV. Tauchn. Ed.

Minor, Christ. Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des XVIII. Jahrhunderts. Innsbruck 1880.

Pepys, Diary and Correspondence. London 1848.

Pope, The Works. Edit. by Warton. Basel 1803.
The Poetical Works. Edit. by Ward. (Globe Edit.) London 1901.

Ranke, Englische Geschichte vornehmlich im XVI. und XVII. Jahrhundert. Berlin 1863.

Rochester, Earl of, The Works. Vol. I. London 1731.

Sandmann, Molière's École des Femmes und Wycherley's Country Wife. cf. Herrigs Archiv. Bd. 72.

Sheffield, Earl of, The Works. Vol. II. London 1740.

Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg 1809.

Taine, Philosophie de l'Art. Vol. I. Paris 1889.
Histoire de la Litératur Anglaise. Paris 1873.

Voltaire, Lettres écrites de Londres sur les Anglois. Oeuvres completes. Vol. 47. Gotha 1787.

Ward, A History of English Dramatic Literature. Vol. II. London 1875/78.

Wycherley, The Complete Plays. Edit. by Ward (Mermaid Series). London 1889.

# Inhaltsverzeichnis.

Über die Zeitverhältnisse . . . . . p. 9— 21

I.

**Der Mensch Wycherley.**

Wycherley's Lebensgang . . . . . p. 22— 30
Der Charakter Wycherley's . . . . . p. 30— 49

II.

**Der Dichter Wycherley.**

Über die Aufführungsdaten der dram. Werke . . . . p. 50— 68
The Country Wife . . . . . p. 68—109
The Plain Dealer . . . . . p. 110—130
Love in a Wood . . . . . p. 130—152
The Gentleman Dancing Master . . . . . p. 152—180
Das Szenarium bei Wycherley . . . . . p. 181—186
Die äußere Verwendung der Sprache . . . . . p. 186—197
Die innere Verwendung der Sprache . . . . . p. 197—213

**Gesamtergebnis** . . . . . p. 214—231

Hippolyte Taine sagt in Bd. I p. 8 seiner Philosophie de l'Art:

Nous arrivons donc à poser cette règle que pour comprendre une oeuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des moeurs du temps auquel ils appartennaient. Là se trouve l'explication dernière; là réside la cause primitive qui détermine le reste — —

In diesem Sinne gedenke ich zu verfahren, wenn ich zuerst von dem Milieu spreche, in dem der Künstler lebte, über den sich folgende Abhandlung erstrecken soll; wobei natürlich nur diejenigen Hauptmomente betont werden können, die auf das Schaffen des Künstlers ihren eigenartigen Einfluß ausgeübt haben.

Das Zeitalter der Restauration des Königtums in England ist dieses Milieu.

Mit dem Jahre 1660 nahm es seinen Anfang. Und in dem letzten Drittel des XVII. Jahrhunderts trug es sein charakteristisches Gepräge am deutlichsten zur Schau.

In diesen Zeitraum fällt auch der Höhepunkt der Schaffensperiode

William Wycherley's,

der auf dem Gebiete des Lustspiels seine dichterische Kraft hauptsächlich entfaltete.

Nun schöpft das Lustspiel seinen Stoff gern aus dem Leben und Treiben der Gegenwart. Also kann die Untersuchung über diesen Dichter und seine Werke literarhistorisch, wie auch kulturgeschichtlich von Wert sein.

## Über die Zeitverhältnisse.

Das Drama der englischen Restaurationszeit war eingeengt in die Fesseln französischer Klassizität. Es suchte ohne tiefen inneren Gehalt nur durch äußere Theatermache zu glänzen. So wurde es zum leeren Schaustück herabgewürdigt. Das Lustspiel hingegen huldigte einem obszönen Naturalismus, wie ihn eine andere Periode der englischen Literaturgeschichte mit einer derartigen Ostentation bis heute nicht wieder aufzuweisen gehabt hat. Was der Tragödie an Freiheit der Handlung und Sprache abging, das besaß die Komödie im verstärkten Maße. Die beiden Gattungen des Dramas bewegten sich also in Extremen, weshalb sie auch der Verurteilung der Nachwelt anheimfallen mußten. Ihre Ursache ist in der Sucht, die Franzosen nachzuahmen und in dem Zwange zu finden, der durch die übertrieben-moralische Machthaberschaft des Puritanismus auf das natürliche Empfinden der Engländer ausgeübt worden war. Die dicke Luft der puritanischen Frömmelei hatte schwer auf dem englischen Volke gelastet.

Wenn nun mit der Thronbesteigung Karls II. eine Lebensfreudigkeit in England wieder einzog, die in

Zügellosigkeit ausartete, so war auch dies die notwendige Folge der allzustrengen Herrschaft der Puritaner. Karl II. hatte seine Jugend in Frankreich am Hofe Ludwigs XIV. verlebt, wo der durch Lebensart verfeinerte adelige Geist seine Vollendung erreicht hatte! Karl, ein Feind des Pompes und der Zeremonien, ahmte sein Vorbild nach dieser Richtung hin nicht nach. Von Anfang bis zum Ende seiner Regierung war er ein „Sklave der Weiber". Lingard, Bd. XIII., p. 337[1]). Demnach übertrug der König das am französischen Hofe sehr stark pulsierende, aber durch die nicht normierten Gesetze des Vornehmen veredelte Liebesleben nach dem urwüchsigeren England. Seinen Maitressen gegenüber übte nun Karl II. eine schrankenlose Nachsicht[2]). Pepys[3]), ein Zeitgenosse des Königs, berichtet über ihn folgendes: he (Mr. Evelyn) tells me, the king of France hath his mistresses but langhs at the foolery of our king, that makes his bastards princes, and his mistresses his masters. . . . . Die Schamlosigkeit, mit der die Maitressen ihre Schande

[1]) Lingard, Geschichte von England, Bd. XIII., gibt p. 335 bis 340 eine eingehende Darstellung von Karls Charakter. cf. Macaulay, The History of England. Tauchn. Edit. Vol. I, Chapt. II, p. 165—169. cf. Ranke, Englische Geschichte, Bd. V, p. 273—274, sagt u. a.: Schwung der Seele, moralisches Bewußtsein suchen wir vergeblich in ihm; sein Sinn war vor allem darhin gerichtet, sich zu behaupten; er lebte vollständig in dem vorübergehenden Moment; er hat selbst gesagt, was nach ihm werden sollte, darum könne er sich nicht kümmern.

[2]) Lingard, Bd. II, p. 188.

[3]) Pepys, Diary and Correspondence, Vol. IV, pag. 24.

zur Schau tragen durften und mit welcher sie die Schranken der Sittlichkeit verlachten, machte den englischen Hof zu einer Schule des Lasters[1]).

Die Schuld an diesem Übel trägt die Persönlichkeit Karls II. zum großen Teile selbst, die Indolenz des Königs in den Regierungsgeschäften, sein Hang zur Bequemlichkeit, zu Liebeshändeln und Vertraulichkeit im Zirkel seiner heiteren Gesellen[2]).

Aber auch die politische Tendenz des neuerstandenen Königtumes ging dahin, alles zu tun, was die Puritaner verboten hatten. Sie bildete zwar einen fruchtbaren Boden für das Aufkeimen des Lasters, doch es galt durch sie das Volk für die Monarchie zu gewinnen. Wenn Hettner[3]) bemerkt: „Und wie der Hof, so war mit wenigen Ausnahmen das ganze Volk", so spricht gegen diese Auffassung und deren Begründung der konservative Charakter des englischen Volkes.

„Die leichtfertige Lebensweise der Höflinge[4]), die jeden Anstand aus den Augen ließen, verletzte den ehrbaren Bürgerstand"[5]). Langsam nur drang die neue Lebensart in die Masse des Volkes. Und je weiter der Ring der Verbreitung wurde, desto mehr verlor das Gefühl für die Lasterhaftigkeit und Gemeinheit seine Kraft.

---

[1]) Lingard, Bd. XIII, p. 337.
[2]) Lingard, Bd. XII, p. 188.
[3]) Hettner, Geschichte der englischen Literatur, p. 110.
[4]) Pepys, Vol. IV, p. 116, 118, 145.
[5]) Lingard, Bd. XII, p. 268.

So ist besonders nur die Aristokratie Englands die Trägerin der Verderbtheit gewesen, im Verhältnis zu welcher das Zeitalter Ludwigs XIV. „beneidenswert unschuldig“ gewesen sein mag[1]).

Our Sphere of Action is Life's Happiness,
And he who thinks beyond, thinks like an Ass.[2])

Ein tolles Genußleben führen, dies war die Devise des Restaurationszeitalters. Die Heiligkeit der Ehe war vollständig dahingeschwunden. Da ohne große Förmlichkeiten die Heirat vollzogen und ebenso schnell gelöst werden konnte[3]), so wurde sie den gentlemen die Geldquelle, die, wenn sie erschöpft war, bald durch eine andere ersetzt werden konnte. Diesem Streben nach einer großen Mitgift galt das eigentliche Interesse der jungen Aristokraten. Und für das Lustspiel der Zeit war es ein Thema, das in so mannigfacher Weise variiert werden konnte.

Seit 1647 war das Theater ausschließlich für Aufführungen ernster moralischer Art noch geöffnet. Jetzt setzte die Komödie wieder ein. Sie wurde zur obszönen Verkündigerin der sinnlichen Lust, der die Gesellschaft Englands fröhnte.

Derbheiten waren der englischen Bühne vor der puritanischen Herrschaft nicht fremd gewesen. Auch Shakespeare hat sie nicht gemieden. So sagt Doran[4]):

---

[1]) Hettner, p. 99.

[2]) Rochester, Satire against Man. Works, Vol. V, p. 3.

[3]) Böttcher, Der englische Ursprung des Comte de Boursoufle, p. 48, 49.

[4]) Doran, Their Majesties's Servants, p. 224.

This coarseness dates, however, from earlier days than those of the Restoration, and Dryden who' remembered the immorality of Webster's comedies seems to have thought that the Restoration, was to give the old grossness to the stage, as well as a new king to the country. . . . .

Ein neuer, bedeutender Faktor zur Verurteilung dieser Zeit ist in dem Auftreten von Frauen als Schauspielerinnen zu suchen.

Die sogenannten boy-actresses[1]) — men past forty who frisked it as wenches of fifteen — spielten bis dahin sämtliche Frauenrollen, wodurch die Obszönitäten in einem milderen Lichte erschienen. Die Aufführungen von Beaumont und Fletcher's "Beggars Bush" in Killigrew's Theatre am 3. Januar 1661 sah die erste Schauspielerin[2]). Der Name dieser Frau ist unbekannt geblieben[3]). Am 7. Januar 1661 spielte Kynaston zum letzten Male weibliche Rollen[4]). Die erste professionelle Schauspielerin ist vielleicht Mrs. Anne Marshall gewesen[5]). In Frankreich waren um diese Zeit die Frauen auf der Bühne bereits heimische. Und es ist sicher, daß Karl II. der Urheber dieser Veränderung in den englischen Bühnenverhältnissen

---

[1]) Doran, p. 67, 77.

[2]) Pepys, Vol. I, p. 171.

[3]) Pepys, Vol. I, p. 356.

[4]) Genest, Some Account of the English Stage Vol. I, p. 33.

[5]) Pepys, Vol. II, p. 278.

gewesen ist[1]). Hat er seine königliche Gunst doch den Theaterschönen stets in reichlichem Maße gespendet, besonders einer Moll Davies und Nell Gwin[2]). Seinem Beispiele folgte der Hof. Und so läßt es sich wohl erklären, weshalb das play-house der Mittelpunkt des ganzen gesellschaftlichen Lebens Londons wurde, wie Wycherley im Epiloge zum Plain-Dealer meint:

Here's daily done the great affairs o' th' nation.

Aber nicht allein als Zuschauer fungierten die gentlemen, sondern auch auf dem dramatischen Gebiete sich zu versuchen, galt als gentlemanlike. So wollte sich auch Congreve vor Voltaire als schöngeistiger Aristokrat geachtet wissen, nicht als Dichter.

Welcher Art war nun diese Literatur?

Auf dem Gebiete des Dramas hat sich die genußsüchtige, seichte junge Aristokratie begreiflicherweise nicht betätigt, dagegen lieh sie dem Lustspiele, dem Spiegel der Zeit ihre mehr oder weniger talentierte Kraft.

Es ist bei einem derartigen Tiefstande der menschlichen Gesellschaft nicht zu verwundern, wenn ein Zeitgenosse über Shakespeare folgendermaßen urteilt: Pepys schreibt vom 29. September 1662 u. a.[3]): We went to the King's Theatre, where we saw "Midsummer's Night's Dream" which I had never seen before, nor shall

---

[1]) Nach Ranke, Bd. IV, p. 488 hat William Davenant die bewegliche Szenerie eingeführt und die weiblichen Rollen durch Frauen darstellen lassen.

[2]) Lingard, Bd. VII, p. 268.

[3]) Pepys, Vol. II, p. 41.

ever again, for it is the most insipid, ridiculous play that ever I saw in my life . . . oder vom 20. August 1666[1]): . . . To Deptford by water, reading "Othello, Moor of Venice", which I ever esteemed a mighty good play; but having so lately read "The adventures of Five Slours" it seems a mean thing . . .

Über dieses Stück sagt Pepys weiter[2]): . . . And the play in one word, is the best, for the variety and the most excellent continuance of the plot to the very end, that ever I saw, or think ever shall, and possible, not only to be done in the time, but in most other respects very admirable, and without one word of ribaldry; and the house by its frequent plaudits did show their sufficient approbation . . . Bei Genest findet sich über dieses Werk noch Näheres. Es heißt dort[3]): L. I. F. Jan. between 5th. and 12th. 1663.

Adventures of Five Hours — frist time — This T. C. was written by Sir Samuel Tuke — it is taken from Calderon, whose piece was recommended by the author by Charles the 2d — the plot is very good, but the dialogue, which is in blank verse and rhyme is not capital — it was well dressed and well acted, and performed 13 days successively . . .

13 Mal hintereinander aufgeführt! Das ist für diese abwechselungssüchtige Gesellschaft der englischen Restaurationszeit ein Ereignis gewesen. Entweder hat

---

[1]) Pepys, Vol. III, p. 262.

[2]) Pepys, Vol. II, p. 94.

[3]) Genest, Vol. I, p. 45.

der König selbst sehr starkes Interesse an dieser Tragikomödie gezeigt, daß er die Aufführungen begünstigte, oder das Stück hatte einen überaus glänzenden Erfolg bei dem Publikum zu verzeichnen; denn sonst liebte es nicht, das gleiche dramatische Werk täglich wiederholt zu sehen. Jeder neue Tag sollte am liebsten ein neues Stück bringen.

So suchten eben viele junge Aristokraten ihre, wie gesagt, mitunter sehr geringen dichterischen Fähigkeiten zu entfalten.

It may be said, bemerkt hierzu Doran[1]) of a good number of these gentlemen that idleness and love of pleasure made them dramatic poets . . . oder Grisy[2]) . . . Jamais on ne revit en Angleterre une semblable floraison des talents, ni plus d'auditeurs pour les applaudir. Ces talents sont, it est vrai de second ordre ... Die Werke dieser gentlemen poets fristeten natürlich auf der Bühne ein kurzes Tagesdasein, um dann für immer von ihr zu verschwinden. Aber durch den Druck ist eine große Menge derartiger dramatischer Produkte der breiten Öffentlichkeit anheimgefallen, und die Nachwelt wendet sich von der Lektüre dieser Stücke mit sittlicher Entrüstung. Sie alle, durchtränkt vom Geiste der Zeit kranken nach unserer Anschauung an der Obszönität ihres Inhaltes. Und doch sollten sie nicht der strengsten Kritik unterworfen sein, da

---

[1]) Doran, p. 215.

[2]) Grisy, Histoire de la Comédie Anglaise, p. 13.

das Theater[1]) ein ganz anderes Gepräge trug und ganz anderen Verhältnissen sich einordnen mußte, als etwa das unserer Zeit.

. . . Les masques sont évidemment ce qui attire surtout ces messieurs à la comédie. On dîne alors vers une heure ou deux, et l'on va au théâtre, dont les représentations commencent vers trois heures et demie . . .[2]) Also, um Liebesabenteuer zu erleben, besuchten die gentlemen das play-house. Und in früher Nachmittagsstunde begann bereits die Vorstellung, damit der Abend die Glücklichen vereint sehen konnte, die das Theater zur Liebesglut entfacht hatte, wobei die Orangen, die im Theater verkauft wurden, als Mittel zum Zweck dienten[3]). Das, was auf der Bühne vor sich ging, war dem Publikum von nicht all zu großer Bedeutung. Die young gentlemen of the town[4]) amüsierten sich im: pit[5]) (Parterre) mit den: vizard-masks[6]). Aus den: boxes schauten die: civil women[7]), die Damen der Gesellschaft der Komödie auf und vor der Bühne zu, das: ugly people auf dem: eighteen-

---

[1]) Ranke, Bd. IV, p. 487.

[2]) Beljame, Le Public et les Hommes de Lettres en Angleterre, p. 61.

[3]) Beljame, p. 62.

[4]) Ward, Mermaid Series-Ausgabe der dramatischen Werke Wycherley's, die dieser Arbeit zugrunde liegt. Es wird mit folgender Abkürzung zitiert: M. S. p.

[5]) M. S. p. 125.

[6]) M. S. p. 360.

[7]) M. S. p. 350.

penny place[1]). Eine besondere Verehrung wurde von den jungen Aristokraten den: little play-house creatures[2]) gezollt. Allen voran der König.

Und die Schauspieler und Schauspielerinnen hatten die Pflicht, auf der Bühne die tollen Liebeshändel der Zeit fast ad oculos zu demonstrieren.

Episoden, die das lasterhafte Leben und Treiben zeitigte, wurden in reichlicher Menge in die Komödie verflochten und verliehen ihr den nur für die Zeitgenossen pikanten Reiz. Und so manches Lustspiel war eben auch nur für die Mitwelt bestimmt. Einen bleibenden Wert sollte es gar nicht besitzen. Darum hätte auch vieles der Vergessenheit anheimfallen können, was nun die Gesellschaft Englands von damals brandmarkt.

Und von all' diesem Schmutze wandte sich die Frau des englischen Restaurationszeitalters keineswegs empört hinweg. Nein, sie war Zuschauerin, Darstellerin, Autorin.

Den Gipfelpunkt der Obszönität bilden die Komödien einer Mrs. Aphra Behn — also bezeichnenderweise einer Frau.

Dadurch, daß die weibliche Ehre von ihrer Trägerin selbst in den tiefsten Kot gezerrt wurde, dadurch wurde die Zeit des neuerstandenen englischen Königtums so gemein, und deshalb hatten die folgenden Generationen auch Grund genug, diesen Tiefstand des sittlichen Bewußtseins zu verdammen.

---

[1]) M. S. p. 263.

[2]) M. S. p. 276.

Taine[1]) charakterisiert die Frau dieser Epoche: . . . . . Une femme comme il faut se couche au matin, se lève à midi, haute les théâtres, déchire les réputations, met chez elle un tripot, emprunte de l'argent, agace les hommes, traîne et accroche son honneur et sa fortune à travers les dettes et les rendez-vous.

Die Lasterhaftigkeit und das unverholene Entgegenkommen des weiblichen Geschlechts war die Ursache für das von wenig galanten Manieren übertünchte, freche Betragen des Mannes.

Dies ist meines Erachtens nach eins der Hauptmomente zur Verurteilung des ganzen Zeitalters und ist auch die extreme Folge der allzu strengen moralischen Forderungen des Puritanismus gewesen.

So war die Regel.

Es hat aber auch Ausnahmen gegeben, Menschen, die sich von dem wüsten Treiben entrüstet abwandten.

Nur waren dies solche, die das Leben nicht mehr genießen konnten.

Mit beißender Ironie bezeugt diese Rückkehr zur gesitteten Lebensführung Wycherley in seiner Zueignung an eine Lady B.[2]). Dort wird diese Dame als das Muster christlicher Nächstenliebe und Sittsamkeit hingestellt.

Nun aber findet sich in der gleichen Dedikation folgende Stelle vor: . . . . . to you, the great and

[1]) Taine, Histoire de la Litérature Anglaise, p. 136.

[2]) M. S., p. 367. Die Dame heißt Mother Bennet und war einst verschrien als arge Kupplerin, wandte sich aber dann der christlichen Liebestätigkeit zu.

noble patroness of rejected and bashful men (of which number J profess myself to be one, though a poet, a dedicating poet) . . . . . Ist dies noch Ironie?

Wycherley selbst ist von seinen Zeitgenossen als sittlich hochstehender Mensch gepriesen worden. Aber seine literarischen Produkte sind als obszön verschrien.

Es besteht demnach scheinbar ein Widerspruch zwischen dem Menschen Wycherley und dem Dichter.

Eine eingehendere Untersuchung ist diesem Problem noch nicht zuteil geworden.

Dies soll nun die Aufgabe meiner Arbeit sein, deren erster Teil über Wycherley als Mensch handeln, während sich der zweite Teil auf eine detailierte Untersuchung der dramatischen Werke des Dichters erstrecken wird, also über den Dichter Wycherley.

Als Lyriker hat Wycherley sich nicht über das Niveau vieler seiner Zeitgenossen emporgeschwungen, sodaß für diese Seite seines dichterischen Könnens die Bemerkung Macaulays genügt[1]):

Miscellany Poems, as Satyrs, Epistles, Love-verses, Songs, Sonnets. London 1704, fol. with portrait by Smith after Sir P. Lely 1784, fol.[2]).

„This [is a] bulky volume of obscene doggerel . . . . . the book amply vindicated the most unfavourable prophecies that had been hazarded. The style

---

[1]) Allibone, A critical Dict. of Engl. Literature, Vol. III, p. 2871.

[2]) Klette, W. Wycherley's Leben und dram. Werke, p. 35.

and versification are beneath criticism; the morals are those of Rochester . . . . ."

Über seine nachgelassenen Werke:

Posthumous Works, in Prose and Verse, published from his Original M. S. S. by Lewis Theobald; to which are prefixed Some Memoirs of Mr. Wycherley's Life by Major Pack 1728, $8^{v.}$ 3, urteilt Pope: . . . . . and it appears by the edition of W.'s Posthumous Works, that he had followed the advice I so often gave him, and that he had gone so far as to make some hundreds of prose maxims out of his verses. Those verses that are published are a mixture of W.'s own original lines with a great many of mine inserted here and there . . . . .

Hieraus geht hervor, daß eine Sichtung des geistigen Eigentums W.'s von dem Pope's nicht recht möglich ist. Überdies sind auch die posthumen Werke Wycherley's von keiner Bedeutung für seinen Dichterruhm gewesen.

Seinen Lustspielen verdankt er die Berühmtheit. Und mit dem Jahre der Aufführung von The Plain Dealer schließt das eigentliche literarische Interesse an der Persönlichkeit ab. Deshalb werde ich bis zu diesem Zeitpunkte den Lebenslauf Wycherley's eingehender anführen, während ich aus den ferneren Lebensschicksalen des Menschen W. nur die Punkte herausgreife, die für die Charakteristik mir notwendig erscheinen.

# I.

# Der Mensch Wycherley.

## Wycherley's Lebensgang.

William Wycherley[1]) wurde im Jahre 1640 und zwar wahrscheinlich im November geboren. Seine Eltern: Daniel Wycherley Esq. und Bethia Shringstone[2]) waren am 20. Februar 1640 ehelich verbunden worden[3]). Der Geburtsort des Dichters ist nach Leigh Hunt, p. XV: Clive. Daniel W. stammte aus adligem Geschlecht[4]), war Royalist und ein geschworener Feind der Puritaner. Deshalb durfte der Dichter auch nicht die vom puritanischen Geiste erfüllten englischen Universitäten beziehen, sondern er ging 1655 oder 1656 nach Frankreich, wo er am Hofe der Herzogin Julie de Rambouillet französisches Leben und Sitten lernte . . . . . de bien porter les gants et une perruque[5]).

[1]) Über die Quellen für W.'s Biographie cf. Klette, p. 1, 2; an dessen Biographie, wie an die Wards, welche der Ausgabe von Wycherley's Werken vorausgeht, sich die meinige anschließt.

[2]) Allibone, p. 2871, nennt sie Shrimpton, den Ort Cleave. Er ist 7 englische Meilen nördlich von Shrewsbury gelegen.

[3]) Allibone, p. 2871.

[4]) Leigh Haut, The Dramatic Works of Wycherley etc., p. IX.

[5]) Taine, p. 46.

Hier trat Wycherley zum Katholizismus über[1]). Sicherlich ist dieser Konfessionswechsel weniger ein Herzensbedürfnis gewesen, als vielmehr bedingt durch die Gesellschaft, die ihn umgab[2]).

Im Juli 1660 kehrte der Dichter wieder nach England zurück und bezog als Philosophiae studiosus die Universität Oxford, wo er, vom derzeitigen Rektor des Queens College Thom. Barlowe bewogen, wieder zur anglikanischen Kirche übertrat[3]). (Doch dies war nicht der letzte Glaubenswechsel W.'s. Der Dichter starb als Katholik[4]). Wann und wo dieser Übertritt geschah, ist unbekannt geblieben. Auch das Warum hat sich unserer Kenntnis entzogen[5]).

„Kurze Zeit später," sagt Klette, p. 5, „begab sich W., ohne einen Grad erworben zu haben, nach London, um dort Jura zu studieren." Als Brother-Templar[6]) hat Wycherley dann vielleicht ein Leben der „wits" geführt, wie er sie uns in seinen Lustspielen darstellt; denn vom Jahre 1660—1671 sind die Taten des Dichters und sein Lebenslauf in ein tiefes, un-

[1]) Allibone, p. 2871.

[2]) Klette, p. 4.

[3]) Allibone, p. 2871.

[4]) Spence, Observations, Anecdotes etc., p. 118.

[5]) Die Annahme Sandmanns (Herrigs Archiv, Bd. 77, p. 52), daß W. aus Dankbarkeit gegen Jakob II. in den Schoß der katholischen Kirche zurückgekehrt sei, nachdem dieser, begeistert von einer Aufführung von The Plain Dealer, W. aus dem Schuldgefängnis befreit hatte, klingt zwar sehr wahrscheinlich, ist aber durch keine sichere Nachricht verbürgt.

[6]) M. S. p. 508, Epilog zu The Plain Dealer.

durchdringbares Dunkel gehüllt[1]). Seine literarischen Produkte scheinen nicht allzu wertvoll gewesen zu sein. Macaulay sagt p. 572: . . . . . some wretched lines of his on the Restoration are still extant . . . . . Im Jahre 1669 erschien ein größeres Gedicht Wycherley's im Drucke: Hero and Leander in burlesque. London 1669, 8v. Irgendwelchen Erfolg hat dieses Gedicht nicht errungen. Dagegen machte die erste Aufführung seines dramatischen Werkes: Love in a Wood, or St. James' Park[3]), die im Frühling des Jahres 1671 stattfand, Wycherley zu einem bekannten Manne, für den die beiden am Hofe sehr einflußreichen Schöngeister Rochester und Seydley sich zu interessieren begannen[4]). Entscheidend aber für Wycherley's Glück war die Bekanntschaft des Dichters mit der Herzogin von Cleveland[5]). Nach dem von Ward, M. S. p. XVIII aus Dennis' Familiar Letters (London 1721) zitierten Vorgange hat die tolle Maitresse Karls II. Wycherley in der Pall Mall beim gegenseitigen Vorüberfahren laut zugerufen: "You Wicherley,

[1]) Die gleiche Vermutung spricht Ward, M. Sp. XXIV aus.

[2]) Klette, p. 34.

[3]) Für das Jahr 1671 der ersten Aufführung von L. i. a. W. führt Ward, M. S. p. 3 überzeugende Gründe an, cf. p. 35 u. f. d. A. Dort werde ich über die Aufführungsdaten der Lustspiele W.'s sprechen.

[4]) Cibber, Lives of the Poets of Great Britain etc. p. 249.

[5]) Ihr bürgerlicher Name war: Barbara Palmer, geb. Villiers, Tochter des Viscount Grandison. Zur Fastenzeit 1670 wurde sie Countess of Castlemaine, am 3. August desselben Jahres zur Duchess of Cleveland erhoben. cf. M. S. p. 3, Lingard, Bd. XII, p. 153.

you are a Son of a Whore!“ Und zwar geschah dies vielleicht in Anspielung auf folgende Zeilen in: Love in a Wood:

Great Wits and great Braves
Have always a Punk to their Mother.

Nachdem sich der Dichter vom berechtigten Erstaunen über diese Anrede erholt hatte, befahl er seinem Kutscher umzulenken und der Herzogin nachzufahren. Bei der zweiten Begegnung erfolgte von Seiten Wycherley's eine äußerst devote Anrede. Das Gespräch endete mit der Zusage der Herzogin, einer Aufführung von W.'s Lustspiele: Love in a Wood beizuwohnen zu wollen. Wörtlich heißt es bei Dennis weiter: . . . . . In short, she was that Night in the first Row of the Kings Box in Drury Lane, and Mr. Wcherley in the Pit under her, where he undertained her during the whole Play . . . . .

Zweimal hat die Herzogin das Werk des Dichters durch ihre Anwesenheit geehrt und dann den Dichter um eine Abschrift des Stückes gebeten[1]).

Das freundschaftliche Verhältnis zwischen der Herzogin und dem Dichter nahm bald einen sehr intimen Charakter an. Trotzdem wurde der Dichter an den Hof gezogen. Und zwar geschah dies besonders durch die Vermittelung Rochester's und Sedley's. Der allmächtige Herzog von Buckingham hegte anfangs arge Mißgunst[2]) gegen Wycherley, da er in dem

---

[1]) Klette, p. 7.

[2]) Cibber II., p. 318.

Dichter einen zu stark begünstigten Nebenbuhler bei der Herzogin erblickte. Unter dem Einflusse der obengenannten Männer verwandelte sich der eifersüchtige Haß des Herzogs auf W. in das Gegenteil. Als Lieutenant-General[1]) verlieh er dem Dichter eine Leutnantsstelle in dem von ihm als Oberst geführten Regimente.

Vor Oktober 1671 muß eine erste Aufführung von Wycherley's The Gentleman Dancing-Master, einem andern Lustspiele des Dichters, stattgefunden haben; im Dezember 1671 oder spätestens vor dem 17. März 1672 folgte eine weitere. Aber das Stück hatte keinen Erfolg. Das letzte Datum bezieht sich auf den Ausbruch des englisch-holländischen Krieges, dessen W. im Epiloge zu The Gentleman Dancing-Master Erwähnung tut[4]). Macaulay, p. 574 (Note) nimmt an, daß Wycherley an einem der kleinen Treffen teilgenommen haben wird, die im Jahre 1673 zwischen Rupert und De Ruyter geschlagen worden sind[5]). In diesem Jahre

---

[1]) Works of J. Sheffield, Earl of Mulgrave etc., Bd. II, p. 23.

[2]) Klette, p. 32.

[3]) M. S., p. 127.

[4]) M. S., p. 242.

[5]) Nach Lingard, Bd. XII, p. 345, werden diese Seegefechte zwischen dem 23. Juli und 2. August stattgefunden haben.

Ranke, Bd. IV, pg. 430, sagt: „Am 11./21. August des Morgens trafen die englischen und französischen Geschwader am Texel auf die holländische Flotte, die ihnen mit günstigem Winde kampfbegierig entgegenkam.“ p. 431: „Bei Sonnenuntergang sahen

wird aller Wahrscheinlichkeit nach das dritte Werk des Dichters über die Bühne gegangen sein: The Country Wife. Mit ihm erntete Wycherley sehr großen Beifall, der nicht minder dem letzten Lustspiele: The Plain Dealer gezollt wurde. Dessen Erstaufführung ist mit Sicherheit zwischen Ende März und Anfang April 1674 zu setzen [1]).

Jetzt stand Wycherley auf der Höhe seines Dichterruhmes. Dazu kam noch, daß Karl II. ihm seine Gunst und Wertschätzung in einem solchen Grade zuteil werden ließ, wie sich ihrer kaum ein anderer Dichter der damaligen Zeit zu erfreuen gehabt haben dürfte. So konnte Cibber, III., p. 286, mit einem gewissen Recht sagen: . . . . . King Charles II[nd] often chose him [Wycherley] for a companion at his leisure hours, as Augustus did Horace . . . .

Einst lag W. an einem tückischen Fieber schwer krank darnieder, da besuchte ihn der König und ordnete persönlich an, daß der Dichter, um seine geschwächten Kräfte wiederherzustellen, eine Reise nach dem Süden Frankreichs unternehmen sollte, wozu £ 500 aus der königlichen Schatulle ihm angewiesen wurden. Als W. neugestärkt aus dem milden Klima

---

sich die Engländer genötigt, den Kampf abzubrechen, um ihre beschädigten Schiffe nach Hause zu führen."

Nun geht aus dem Gespräche der Seeleute Manly's in The Plain Dealer, p. 378, hervor, daß ihnen am Kampfestage der Wind ungünstig war, und ihr Kapitän sein schwer beschädigtes Schiff zum Sinken brachte.

Es liegt demnach die Vermutung nahe, daß Wycherley diesem Gefechte beigewohnt hat.

[1]) M. S., p. 244.

von Montpellier zurückgekehrt war, bot der König dem Dichter die Stelle eines Gouverneurs bei dem jungen Herzoge von Richmond, einem natürlichen Sohne Karls, mit einem Jahresgehalte von £ 1500 an[1]).

Da lernte Wycherley im Bade Tunbridge 1680[2]) die Gräfin Isabella von Drogheda[3]) kennen. Der Dichter hörte auf einem Spaziergange mit seinem Freunde Fairbead zu seinem Entzücken, wie in einem Buchhändlerladen "on the Pantiles" eine schöne, junge, vornehme Dame nach The Plain Dealer fragte. Der Freimut, dem auch die Gräfin huldigte, denn sie war jene Dame, ward zum Vermittler ihrer Bekanntschaft. Bald einte beide das Band der Ehe. Auf Anraten von Wycherleys Vater wurde diese Verbindung vor dem Könige geheim gehalten[4]). Nun war der Dichter mit einem Pamphlet für seinen Gönner eingetreten, nämlich den Herzog von Buckingham, den das Haus der Lords hatte inhaftieren lassen. Über den an dieser Stelle unangebrachten Freimut Wycherleys war der König entrüstet. Dazu kam ihm noch das Gerücht von der heimlichen Eheschließung des Dichters zu Ohren — kurz, Wycherley fiel in Ungnade.

---

[1]) Klette, p. 9.

[2]) Klette, p. 13.

[3]) cf. Spence, p. 121: Sie war die Tochter des John Lord Robartes, Lord-Lieutenant von Ireland. 1669 heiratete sie den Earl of Drogheda. Am 18. Juni 1679 wurde sie Witwe.

[4]) Der Vater fürchtete wohl vom König einen Einspruch gegen diesen Ehebund, wegen der hochadeligen Verwandtschaft der Gräfin. cf. Klette, p. 10.

Die Ehe des Dichters war auch die denkbar unglücklichste, verbittert durch die grenzenlose Eifersucht der Gattin[1]), deren früher Tod ihn von diesem Ehejoch erlöste. Anstatt des erhofften großen Vermögens hinterließ sie dem Dichter nur einen unglücklichen Prozeß um dasselbe. Wycherley wurde daraufhin ins Schuldgefängnis gesetzt, wo er sieben Jahre verbrachte, bis ihn The Plain Dealer (cf. p. 23 d. A. Anm.) aus seiner Not rettete. Wycherley gab nun seine Schulden, die aus der königlichen Schatulle bezahlt werden sollten, aus falschem Schamgefühl nur zum Teil an. So geschah es, daß sich das äußere Los des Dichters nicht besserte. Als sein Neffe, der das väterliche Erbe nach des Dichters Tode antreten sollte, in den teilweisen Verkauf des Familiengutes nicht einwilligte, so heiratete Wycherley als Greis von 75 Jahren ein junges siebzehnjähriges Mädchen: Elisabeth Jackson . . . . to plague his nephew d. h. um seinem Neffen nicht die Freude zu gönnen, ihn ganz zu beerben. 10 Tage nach seiner Heirat ereilte ihn der Tod. Der 31. Dezember 1715 war der Sterbetag des Dichters. Seine Gebeine birgt die Gruft der Kirche St. Paul in Covent Garden[2]).

Captain Shrimpton heiratete Wycherley's Witwe, der so in den Besitz der Manuskripte kam, die er Theobald und Pope vermachte.

Über das Freundschaftsverhältnis Pope's zu Wycherley, das seit dem Jahre 1704 datiert, hat

[1]) M. S. p. XXXIV.

[2]) Klette, p. 11.

Klette, p. 14—15 ausführlich gehandelt. Indem ich darauf verweise, möchte ich nur noch hinzufügen, daß die Gedächtnisschwäche, an der Wycherley im Alter in besonders hohem Grade litt, möglicherweise teils auf die lange Kerkerhaft zurückzuführen, teils auf seine Krankheit, von der er sich also nur scheinbar an Leib und Seele völlig erholt hatte.

## Der Charakter Wycherley's.

"Quantum mutatus ab illo", so soll sich Wycherley im späteren Alter seufzend geäußert haben, wenn er in den Anblick seines Porträts versunken war, das Lely von ihm angefertigt hatte, als der Dichter 28 Jahre alt war[1]). Dies Bild ist nach einem Stiche der M. S.-Ausgabe von Wycherley's Dramen beigegeben. Es zeigt Wycherley's feinen, aristokratischen Kopf, umrahmt von dem langen, modischen Wellenhaar, eine scharf geschnittene Nase, ein Paar ausdrucksvolle, große Augen, einen kleinen Mund, bartlos nach dem Geschmacke der Zeit[2]). — So spricht das Bild; ich nehme an, es redet Wahrheit! Daß dieser junge, schöne Aristokrat einer Herzogin von Cleveland interessant, begehrenswert erscheinen konnte, ist leicht zu begreifen.

So hat die Herzogin wohl ebenso große Sympathie zu dem Menschen Wycherley, als zu dem Dichter

---

[1]) Klette, p. 19, M. S. p. XXXVII.

[2]) Beljame, p. 75 . . . (Wycherley) dut à sa figure d'être impatronisé à la cour.

empfunden. Wycherley war nicht allein männlich-schön, er war auch geistreich, blendend in der Konversation, ein eleganter Stilist. Die Dedikation[1]) seines Love in a Wood an seine Gönnerin, und die Zuneigung, die The Plain Dealer vorausgeht, sind zwei glänzende Beispiele seines Talentes.

So sagt Steele[2]) im Spectator Nr. 206 über letztere:

The ironical commendation of the industry and charity of these antiquated ladies, these directors of Sin, after they can no longer commit it, makes up the beauty of the inimitable dedication to "The Plain Dealer" and is a masterpiece of raillery on this vice . . . . . .

Daß Wycherley die gebotene Gelegenheit kühn ergriff und die Begegnung mit der Herzogin für sich sehr nutzbar machte[3]), war eine ganz geschickte Handlungsweise von ihm; denn er war bis dahin doch nur: simple étudiant en droit gewesen, wie Beljame p. 75 betreffend bemerkt.

Für die Beurteilung von Wycherley's Charakter seitens seiner Zeitgenossen ist vor allem wichtig:

Lord Landsdown, A Character of Mr. Wycherley[4]) Cibber III, p. 255, 256.

---

[1]) M. S. p. 7, 8.

[2]) M. S. p. 367—372.

[3]) cf. p. 12 d. A.

[4]) cf. Johnson's Works of the English Poets. Vol. XXV, p. 235; Cibber gibt — scheinbar für Dennis' Briefe 1721 bestimmt — eine ausführlichere Redaktion, wie auch Ward annimmt.

Mr. Wycherley was a man of great sprightliness, and vivacity of genius, he was said to have been handsome, formed for gallantry, and was certainly an idol with the ladies, a felicity which even his wit might not have procured, without exterior advantages.

As a poet and a dramatist, I cannot better exhibit his character than in the words of George Lord Landsdown; he observes "that the earl of Rochester, in imitation of one of Horace's epistles" thus mentions our author:

Of all our modern wits none seems to me
Once to have touch'd upon true comedy
But hastly Shadwell, and slow Wycherley.
Shadwell's unfinish'd works do yet impart
Great proofs of nature's force; tho' none of art.
But Wycherley earns hard what e'er he gains,
He wants no judgment, and he spares no pains!

Those, who would form their judgment only upon Mr. Wycherley's writings without any personal acquaintance with him, might indeed be apt to conclude, that such diversity of images and characters, such strict enquiries into nature, such close observations on the several humours, manners and affections of all ranks and degrees of men, and, as it were, so true and perfect a dissection of humankind, delivered with so much printed wit, and force of expression, could be no other, than the work of extraordinary diligence, labour, and application; but in truth, we owe the pleasure and advantage of having been so well entertained, and instructed by him to his facility

of doing it, if it had been a trouble to him to write I am mistaken if he would have spared that trouble. What my lord Rochester said of Lord Dorset, is applicable to Wycherley, the best good man with the worsest natured muse. As pointed, and severe as he is in writings, in his temper he had all the softness of the tenderest disposition . . . . he only attacks vice as public enemy. Soweit Cibber.

Fenton[1]) urteilt in einer Epistel an Mr. Southerne:

Bade Wycherley be bold in her defence
With pointed wit and energy of sense.

Rochester[2]) meint:

Brawny Wycherley was the next Man shew'd his Face;
But Apollo e'en thought him to good for the place.

Weiter wird Wycherley als "manly" bezeichnet von Blackmore[3]):

E'en Congreve, Southerne, manly Wycherley.

und von Dryden[4]):

The Satire, wit and strength of Manly Wycherley.

Das Charakteristikum "slow", das Rochester dem Dichter beilegt (cf. p. 32 d. A.) bestreiten Pope und Landsdown.

---

[1]) Fenton, An Epistle to Mr. Southerne. From Kent, Jan. 28. 1710, 1711. cf. Johnson's Works of the Poets. Vol. XXIX, p. 236.

[2]) Rochester, Session of the Poets. Vol. I, p. 206.

[3]) Blackmore, Satire upon Wit. cf. Johnson's Lives of the English Poets. Tauchn. Ed. I, p. 248.

[4]) Leigh Hunt, p. XVIII,

Ersterer erklärt: . . . . he was far from being slow in general, and, in particular, wrote The Plain Dealer in three weeks[1]). Landsdown, cf. p. 32 d. A.

Um den beiden Beurteilungen gerecht zu werden, wird man annehmen dürfen, daß der Dichter bei der Abfassung seiner Werke — denn darauf bezieht sich doch speziell dieses Charakteristikum — zwar in der ersten Niederschrift schnell und mit einer gewissen Flüssigkeit seine Gedanken zu Papier gebracht hat, daß er die Werke aber, bevor er sie veröffentlichte, erst einer längeren Durcharbeitung unterzog. Der Dichter selbst verwahrt sich entschieden dagegen, zur Klasse der Easy Writers gerechnet zu werden. Im Tatler Nr. 9 heißt es[2]):

The town has for half an age been tormented with insects called Easy Writers, whose abilities Mr. Wycherley one day described excellently in one word: "That" said he, "among these fellows is called Easy Writing, which any one may easily write."

Das eigentliche epitheton ornans Wycherley's ist aber: plain-dealing.

Ward[3]) führt aus Rone's Epilog zu Mrs. Centlivre's, The Cruel Gift (1717) folgende Stelle über Wycherley an:

In his each feature truth and candour trace,
And read Plain-dealing written in his Face.

Und plain-dealing wurde "a cant phrase of politics" für die von Jakob II. angenommene Regierungsart;

---

[1]) M. S. p. XLV, Note.

[2]) M. S. p. XLV, Note.

[3]) Ward, A History of English Dram. Literature, Bd. II, p. 578.

fügt Ward a. a. O. hinzu, indem er zeigen will — wenn auch nicht ohne Ironie — welche Bedeutung die dem Dichter zugeschriebene und von ihm auch in ehrlicher Überzeugung so stark betonte Gesinnung gewonnen hatte.

Dies sind die zeitgenössischen Urteile über die Charaktereigentümlichkeiten Wycherley's.

Nun aber äußert der Dichter sich besonders in den beiden Dedikationen, den Prologen und Epilogen zu seinen Lustspielen über sich selbst und sein Wollen.

Aus ihnen versuche ich herauszuschälen, was mir wichtig erscheint, um aus den Worten seiner Zeitgenossen über ihn, den eigenen Wycherley's, und seiner Handlungsweise durch Vergleich ein annähernd richtiges Charakterbild Wycherley's zu zeichnen.

### Love in a Wood.

#### 1. Die Dedikation an die Herzogin.

Im großen und ganzen ist die Zueignung nur eine in elegantem Stile geschriebene Danksagung des jungen Autors an seine Gönnerin. Mit feiner Ironie beginnt er: All authors whatever in their dedication are poets . . . . Doch zu ihnen will er sich nicht gerechnet wissen. Sie sind: like rooks, who lend people money but to win it back again, and so leave them in debt to'em for nothing; they offer laurel and incense to their heroes but wear it themselves, and perfume themselves . . . . Ihre Gesinnung teilt er nicht: . . . . Yet I cannot lie like them, I am as vain as they; . . . . Die Bitte der Herzogin um eine

Abschrift des Stückes scheint ihn hocherfreut zu haben: — the only way, without beauty and wit, to win a poor poet's heart. Und er versichert: I begin now, elevated by my subject, to write with the emotion and fury of a poet, yet the integrity of an historian. Das Letztere ist wichtig für den strengen Realismus, dem Wycherley in seinen Werken zu huldigen gedachte.

### Der Prolog[1]).

Er enthält u. a. die Bemerkung:

He e'en is come to suffer here to-day
For counterfeiting (as you judge) a play . . .

Des Plagiats beschuldigt Wycherley sich also. Darum:

Damn, damning judges, therefore, you have reason . .

Ja, er geht sogar soweit, zu sagen:

And he, before your cruel votes shall do it.
By his despair declares himself no poet.

Dies geht mit Entschiedenheit auf die Tendenz zurück, sich als schöngeistiger gentleman, als wit, zu betrachten, nicht als poet.

### Der Epilog[2]).

Von Mr. Dapperwit gesprochen.

In ihm bittet der Dichter durch den Vertreter einer Hauptrolle die: brisk brothers of the pit um eine gute Aufnahme des Stückes. Doch eine scharfe Kritik will er haben; denn Gutmütigkeit darin ist ein Verbrechen:

Good-nature in a critic were a crime.

---

[1]) M. S. p. 9.

[2]) M. S. p. 124.

Wie ja auch der Richter vom Mitleid sich nie hinreißen lassen soll, da er sonst sich all' der Verfehlungen schuldig macht, die er vergibt. Gewährt er dem Dieb eine Galgenfrist, so kann dieser ihm noch die Gurgel abschneiden. So kann auch der Dichter, frei von aller Scham durch ein vernichtendes "lampoon" einen guten Ruf zerstören. Ein offener, ehrlicher Feind, der des Autors Werk kritisiert — wenn er es auch verdammt — ist dessen bester Freund:

That he may be betrayed to writing on,
And poet let him be — to be undone.

Der Prolog, fast immer eine captatio benevolentiae, steht also im schärfsten Gegensatze zum Epiloge. Während Wycherley in Ersterem gewissermaßen um Nachsicht bittet, führt er in Letzterem eine ziemlich freimütige Sprache. Der Freimut schimmert schon ein wenig hervor, gepaart mit dem Bewußtsein des Dichterberufes, der in der Dedikation klar hervortritt. Der Vergleich mit dem Richter usw. läßt den einstigen Juristen Wycherley erkennen.

**The Gentleman Dancing-Master.**

Prolog an die City[1]).

Our author (like us) finding 't would scarce do
At t' other end o' th' town, is come to you;
And, since 'tis his last trial, has that wit
To throw himself on a substantial pit.

[1]) M. S., p. 129 Note: Newly after the removal of the Duke's Company from Lincoln's-Inn-Fields to their new theatre near Salisbury-Court.

Also, nach der unglücklichen Aufführung: at the other end of the town wollen Lustspiel, wie Schauspieler vor diesem „fähigen“ Parterre sich rehabilitieren:

In short, we shall be heard, be understood,
If not, shall be admired, and that's as good.

Mag auch sonst das Stück sinnlos sein:

Nay, where no sense was, you a jest would find:
And never was it heard of, that the city
Did ever take occasion to be witty
Upon dull poet, or stiff player's action,
But still with claps opposed the hissing faction.
So, with the poet, damned the damning age.

Demnach stellt sich der Dichter auf die Seite der City, des ehrbaren Bürgertumes. Ja, er geht sogar soweit, zu sagen:

And rather than be branded for a wit,
He with you able men would credit get.

Er verleugnet also sein Aristokratentum. Gewiß liegt auch in diesem Prologe eine Art Schmeichelei, aber ganz ohne tieferen Grund wird Wycherley solche Worte nicht gesprochen haben, sonst würde er nicht im

Epiloge[1])

zum gleichen Werke folgendes betont haben:

Er, der Autor, hätte lieber so ehrenfeste, sittenstrenge Gestalten gezeichnet, wie sie heute sein Publikum ausmachen, die in: satin caps, small cuffs, vast cravats, velvet jumps[2]) und gold chains einher-

[1]) M. S. p. 241, 242.

[2]) a short coat.

gehen, als die: spendthrift fops with better clothes and miens mit laced-coats, belts, pantaloons, periwigs, broad cocked hats. Nein:

You are fair and square in all your dealings
You never cheat your doxies with gilt shillings —

Nun steht der Krieg vor der Tür:

And since all gentlemen must pack to sea,
Our gallants and our judges you must be.

Dichter, wie Schauspieler stellen sich den: camlet cloaks des Parterres zur Beurteilung anheim.

**The Country Wife.**

Der Prolog[1])[2]).

Poets, like cudgelled bullies, never do
At first or second blow submit to you.

Also, gleich Raufbolden lassen sich die Dichter durch einige Niederlagen nicht entmutigen sondern warten:

Till you are weary first with laying on.

Der kürzlich: so baffled scribbler fordert zitternd zwar, doch kühn das schweigende Parterre heraus:

But though our Bayes' battles oft I've fought
And with bruised knuckles their dear conquests bought;
Nay, never yet feared odds upon the stage,
In prologue dare not hector with the age . . .

Hierin liegt eine ironische Übertreibung. Wenn es dann heißt:

[1]) M. S. p. 247.

[2]) Spoken by Mr. Hart.

Well, let the vain rash fop, by huffing so
Think to obtain the better terms of you;
But we, the actors, humbly will submit
Now, and at any time, to a full pit;
Nay, often we anticipate your rage,
And murder poets for you on our stage: . . .

so bezieht sich diese Bemerkung auf die zweite, abermals verunglückte Aufführung von The Gentleman Dancing-Master.

Demnach scheinen die Schauspieler den Dichter im Stich gelassen zu haben[1]).

## Der Epilog[2])[3]).

Hier geißelt nun der Dichter:

. . . . the vigorous, who daily here
O'er vizard-mask in public domineer.

d. h. die wits.

And what you'd do to her, if in place where;
Nay, have the confidence to cry "Come out!"
Yet when she says, "Lead on!" you are not stout;
But to your well-dressed brother straight turn round,
And cry "Pox on her, Ned, she can't be sound!"
Then slink away, a fresh one to engage . . . .

Und zwar geschieht dieses Sich-Nähern mit einem solchen: heat and loving rage, daß sogar die Schau-

[1]) Diese Ansicht teilt auch Ward, M. S. p. 127.

[2]) M. S. p. 360.

[3]) Spoken by Mrs. Knep.

spielerin auf der Bühne erschreckt bemerkt, daß es ihr sogar gilt:

Till she at last has seen you huffing come,
And talk of keeping in the tiring-room,
Yet cannot be provoked to lead her home.

Dann kommen die 50jährigen Falstaffs an die Reihe:

Next, you Falstaffs of fifty, who beset
Your buckram maidenheads, which your friends get;
And whilst to them you of achievements boast,
They share the booty, and laugh at your cost.

Zuletzt werden die essenced boys ermahnt, nur den Frauen, nicht ihren Gatten unrecht zu tun:

. . . Whose purses for your manhood make excuse,
And keep your Flanders mares for show not use . . .

Möge ihnen eine Rolle, wie die des Horner auch Mut einflößen und sie zur Nachahmung anfeuern:

But gallants have a care, faith what you do.

Oft mißglückt das Experiment:

And men may still believe you vigorous,
But then we women — there's no cozening us.

In diesen wenigen Zeilen gibt er wiederum in satirischer Beleuchtung ein Bild von dem Leben und Treiben seiner Zeit, wie er es mit dem eigenartig scharfen Auge des Künstlers geschaut hat.

### The Plain-Dealer.

#### Die Dedikation[1]).

Hier gelangt die Satire zum vollen Durchbruch. Einer alten, jetzt frömmelnden Kupplerin widmet er

[1]) M. S. p. 367—372.

die Dedikation, nicht, wie es die "poetical daubers" zu tun pflegen, um Leute der Welt bekannt zu machen, wenn ihre Namen auf dem Titelblatte des Werkes prangen. Nein, dafür ist sie schon zu berüchtigt. Und nun verhöhnt er mit beißender Ironie die Tugend des verlebten Alters, wie sie in der Übersetzung kaum wiederzugeben ist, geschweige denn im Auszuge.

Ich muß mich begnügen, einige Hauptpunkte anzugeben.

Da heißt es u. a.:

But you, madam have too much modesty to pretend to 't [the honour], though you have as much to say for your modesty as many a nicer she: for you never were seen at this play, no, not the first day; and 'tis no matter what people's lives have been, they are unquestionable modest who frequent not this play . . . . .

And, madam, though you have not seen this play, I hope (like other nice ladies) you will the rather read it. . . . . .

Weshalb interessieren sich aber die Damen der Gesellschaft für sein Stück?

Darauf meint der Dichter:

For from some many ladies will take a broad jest as cheerfully as from the watermen, and sit at some downright filthy plays (as they call 'em) as well satisfied, and as still, as a poet could wish 'em elsewhere. Therefore it must be the doubtful obscenity of my play alone they take exceptions at, because it is to bashful for 'em; and, indeed, most women hate

men for attempting by halves on their chastity, not to have it taken notice of. . . .

Und nun gibt er seine eigene Ansicht über sein Werk: . . .

But, now I mention satire, some there are who say, "Tis the plain-dealing of the play, not the obscenity; 'tis taking off the ladies' masks, not offering at their petticoats, which offends 'em": — and generally they are not the handsomest, or most innocent, who are the most angry at their being discovered: —

„Nihil est audacius illis
Deprensis; iram atque animos a crimine sumunt."

Mit diesem lateinischen Zitat bekräftigt er seine Behauptung.

An einer andern Stelle zitiert er:

„Nimirum propter continentiam, incontentia
Necessaria est, incendium ignibus extinguitur."

There's Latin for you again madam: I protest to you as I am an author, I cannot help it: nay, I can hardly keep myself from quoting Aristotle and Horace, and talking to you of the rules of writing (like the French authors), to show you and my reader I understand 'em in my epistle lest neither of you should find it out by the play.

Wycherley will damit andeuten, daß er auch nicht ganz ohne klassische Bildung ist. Der Lustspieldichter sucht allerdings den Stoff zu seinen Werken anderswo, als in den Werken des klassischen Altertums: . . . . poets like painters, draw better after the life than by

fancy. Auch nicht die civil women und ladies of quality sind ihm Vorbilder für seine Bühnengestalten: . . . a comic poet and a lady of your profession (Kuppelei) make most of the other sort; and the stage and your houses, like our plantations, are propagated by the least nice women; and, as with the ministers of justices, the vices of the age are our best business. Und zwar gedenkt der Dichter: the annals of our British love zu schreiben.

Zuletzt charakterisiert er die Frauenkeuschheit im Alter: . . . and the affected chastity of antiquated beauties is rather a reproach than an honour to 'em; for it shows the men's virtue only, not theirs. But you, in fine, madam, are no more a hypocrite than I am when I praise you; therefore I doubt not will be thought (even by yours and the play's enemies, the nicest ladies) to be fittest patroness for,

Madam,

Your ladyship's most obedient, faithful, humble servant, and The Plain Dealer.

Der Prolog[1])[2]).

I the Plain Dealer am to act to-day,
And my rough part begins before the play, . . .

Dann wendet er sich von denen, . . . who scribble, yet hate all that write . . . zu den lauten gentlemen o' th' pit. Ihnen, wie den Ersten wird der Autor heute keine Gelegenheit geben, ihn zu verhöhnen. Den

[1]) M, S. p. 372, 373.

[2]) Spoken by the Plain Dealer.

ränkesüchtigen Besucherinnen und Besuchern wird kein Modestück geboten:

Plain dealing is you 'll say quite out of fashion. Die Frauengestalten sollen nicht — wie die Damen es wohl wünschen — als Göttinnen gezeichnet werden, die Männer nicht: like heroes in a painted field.

> But the coarse of the coming scenes
> To follow life and nature only means . . .

Und nun erklärt der Dichter, welche Rolle der Freimütige spielen wird:

> I, only, act a part like none of you,
> And yet you 'll say, it is a fool's part too
> An honest man who, like you, never winks
> At faults; but, unlike you, speaks what he thinks:
> The only fool who ne' er found patron yet,
> For truth is now a fault as well as wit.
> And where else, but on stages, do ne see
> Truth pleasing, or rewarded honesty?

Aber wenn alle gegen ihn sein werden, einer Unterstützung ist der Autor sicher:

> Some friends at court let the Plain Dealer find.

## Der Epilog[1] [2].

Den Zuschauern, die er mit: judges learned in stage-laws vergleicht, legt der Dichter seine Sache vor:

---

[1]) M. S. p. 507, 508.

[1]) Spoken by the widow Blackacre.

And, truth on' t is, if you did not sit here,
To keep for us a term throughout the year,
We could not live by'r tongues; nay, but for you,
Our chamber-practice would be little too.

So geben sie dem Bühnenpraktiker seinen Lebensunterhalt. Aber wie in Westminster Hall schlaue Näherinnen ihre Ware feilbieten, so tun es hier die Masken:

The visor-mask sells linen too i' th' pit;

denn:

Here' daily done the great affairs o' th' nation;
Let love and us then ne' er have long-vocation.

Wenn der Dichter Interesse am Juristischen zeigt, so liegt der Grund hierfür darin, daß er selbst einst Brother-Templar gewesen ist:

From you, our common modish censurers,
Your favour, not your judgment, 'tis he fears:
Of all love begs you then to rail, find fault;
For plays, like women, by the world are thought,
When you speak kindly of 'em, very naught.

Der Epilog hat demnach mit der eigentlichen Handlung von The Plain Dealer keinen Zusammenhang. Er bezieht sich auf die Nebenhandlung des Stückes[1]). Auch hierin betont Wycherley seine ehemalige Zugehörigkeit zum Juristentum. Dadurch, daß er im Prologe hervorhebt, dieses Werk sei kein Modestück, es habe einen tieferen Gehalt, ist er sich seiner Mission als Dichter vollbewußt.

[1]) cf. p. 113 d. A.

Wycherley's Lebensschicksale kann man in zwei Perioden teilen:

1. die des Glückes, bis zum Jahre 1680, dem Jahre seiner Verheiratung mit der Gräfin Drogheda[1]),

2. die des Unglückes, vom gleichen Jahre an bis zu seinem Tode.

Als sich Wycherley in der königlichen Gunst sonnte, stand er auch auf dem Höhepunkte seines Dichterruhmes. Als des Lebens Härte an ihn herantrat, fehlte ihm die Kraft, ihr standzuhalten.

Sicherlich hat die Schönheit Wycherley zu einer beneidenswerten gesellschaftlichen Stellung verholfen.

Seine Freimütigkeit hat ihn, da sie an unrechter Stelle angewandt wurde (cf. Fall Buckingham), ins Unglück gestürzt. Wo sie am Platze gewesen wäre d.h.:

1. die Verheiratung nicht zu verheimlichen,

2. die Schulden wahrheitsgemäß anzugeben,

da wandte er sie nicht an.

Er hätte dem König offen seine Liebe zur Gräfin gestehen können, dann hätte er freimütig und männlich gehandelt. So aber ließ er sich von seines Vaters Rate beeinflussen, er, der "manly" Wycherley. Der rauhen Seite des menschlichen Lebens standzuhalten, dafür war er eben zu schwach.

Und Hettner p. 103 sagt darum ganz mit Recht: „Sein späteres Leben war eine unentwirrbare Kette von Torheiten, Schlechtigkeiten und Unglücksfällen", wobei allerdings die „Schlechtigkeit" meines Erachtens

---

[1]) Klette, p. 37.

nach doch nicht die Bedeutung besitzt, die aus den Worten Hettners zu lesen ist. Eine grillenhafte Verbissenheit hat sich im Alter bei dem Dichter eingestellt, eine Unzufriedenheit mit sich selbst und der Welt.

Es muß also die Charakterisierung Wycherley's von seiten Lord Landsdown's, daß der Dichter edel, bescheiden und sanft gewesen sei, dahin ergänzt werden, daß er nicht freizusprechen ist von den Schwächen der Unmännlichkeit, der Unselbständigkeit, der Selbsteingenommenheit, die sich im Alter zu närrischer Eitelkeit steigerte. Der dreimalige Religionswechsel scheint mehr formeller Art gewesen zu sein. Es ist nichts darüber bekannt, daß sich Wycherley besonders mit religiösen Fragen beschäftigt hat, und daß sein Übertritt zu einer anderen Konfession aus Überzeugung erfolgt ist.

Da nun den Worten Wycherley's seine Taten nicht voll und ganz entsprechen, so müssen auch die beiden allseitig gerühmten Eigenschaften der

Männlichkeit und des Freimutes

stark reduziert werden auf

die Worte des Dichters.

---

Seine Aufgabe war es: als realistisch-satirischer Schriftsteller zu wirken.

Ob und wie weit er sie gelöst hat, kann erst nach der eingehenden Besprechung seiner sämtlichen dramatischen Werke erörtert werden.

Das Eine kann bereits nach dem bisher Angeführten behauptet werden: Eine frivole Feder,

allein um niedriger Obszönität willen hat Wycherley nicht geführt.

Und doch war die Obszönität nicht auszuschalten. Sie war eine Forderung der Zeit. Mit ihr mußte ein Autor rechnen, wenn er Erfolg bei seinem Publikum haben wollte.

Darum muß auch die Kritik diese Erfolgsbedingung als eine Tatsache betrachten, nicht aber von einem Standpunkte philiströser Prüderie aus den besseren Kern mit der häßlichen Schale verdammen. Denn, wie Taine Bd. I p. 14 der Philosophie de l'Art sagt: . . . . la science ne proscrit ni ne pardonne; elle constate et explique . . . .

Hat nun Wycherley die Obszönität nur äußerlich in seine Werke eingeflochten, oder hat er sie mit der Handlung innerlich verwoben? Oder endlich: Hat er durch sie satirisch wirken wollen?

Diese Fragen führen indessen mitten hinein in die Untersuchung der Lustspiele, die den zweiten Teil der Arbeit ausfüllen soll.

## II.

# Der Dichter Wycherley.

Da über die Aufführungsdaten der dramatischen Werke Wycherley's die Angaben sehr schwanken, will ich zunächst eine Klarlegung derselben versuchen.

Es hat Klette, p. 20—30 eine detailierte Untersuchung über die Abfassungszeit von Wycherley's Lustspielen angestellt, wobei er zu folgendem Resultate gelangt.

„Wycherley machte bei der Zahlenangabe in betreff der ersten Stücke einen Fehler: er irrte in den Zehnern; anstatt 1669, 71, 75 gab er die Chronologie 1659, 61, 65 an, also gerade 10 Jahre zu früh."

Die Chronologie der Entstehungszeiten ist also:

1. Love in a Wood, 1669.
2. The Gentleman Dancing-Master, 1671.
3. The Country Wife, 1672.
4. The Plain Dealer, 1675.

Die Beweise, mit denen Klette seine Annahme zu erhärten sucht, stützen sich nun sämtlich auf Dinge, die in die Stücke eingeflochten werden konnten, ohne daß dadurch deren Charakter oder der Gang der

Handlung eine wesentliche Veränderung zu erfahren brauchte. Deshalb ist es sehr fraglich, ob man die Angaben Klettes über die Entstehungszeiten der dramatischen Werke Wycherley's ohne weiteres als unumstößliche Wahrheit ansehen wird.

Hätte der Dichter selbst Daten angegeben, die einer gewissen Wahrscheinlichkeit nicht entbehrt haben würden, so dürfte wohl in erster Linie ihm Glauben geschenkt werden. Nun aber ist nach der Ansicht derer[1]), die sich mit dieser Frage beschäftigt haben, die Abfassungszeit der Werke vom Autor selbst gefälscht, sei es aus Eitelkeit, sei es aus Gedächtnisschwäche.

Nach Pope will Wycherley Love in a Wood mit 19, The Gentleman Dancing-Master mit 21, The Plain Dealer mit 25, The Country Wife mit 31 oder 32 Jahren verfaßt haben[2]).

Ich halte Folgerungen aus Voraussetzungen, die auf einer solchen unsicheren Basis stehen, wie diejenigen Klettes als unfruchtbar für die Wissenschaft: z. B.: Aus folgenden zwei Punkten will Klette auf das Jahr 1675 als dasjenige der Abfassung von The Plain Dealer schließen und auf 1676 als das der ersten Aufführung:

In Akt IV, Szene I dieses Stückes[3]) sagt Major Oldfox:

---

[1]) cf, Klette, p. 30; M. S. p. XXIV.

[2]) cf. Klette, p. 20; Spence's Anecdotes, p. 125; Allibone Vol. III, p. 2871.

[3]) M. S. p. 460. (Nicht Szene II, wie Klette irrtümlicherweise angibt).

. . . If you hate verses, I'll give you a cast of my politics in prose. Tis "a Letter to a Friend in the Country"; which is now the way of all such sober solid persons as myself, when they have a mind to publish their disgust to the times; though perhaps, between you and I, they have no friend in the country. And sure a politic, serious person may as well have a feigned friend in the country to write to, as an idle poet a feigned mistress to write to. And so here's my letter to a friend, or no friend, in the country, concerning the late conjuncture of affairs, in relation to coffee-houses; or the "Coffee — man's Case". — Darauf entgegnet Mrs. Blackacre: . . . Nay, if your letter have a case in't, 'tis something; but first I'll read you a letter of mine to a friend in the country, called a letter of attorney.

Daß sich die letzte Bemerkung des Major Oldfox auf die Kaffeehauskrisis des Jahres 1675 bezieht, ist unbestreitbar, wohl aber ist es strittig, ob sie in der Niederschrift sich befunden hat, die der ersten Aufführung zugrunde gelegen hat, oder nicht. Streicht man die Worte des Oldfox von: And so . . . . an und die der Mrs. Blackacre bis . . . . 'tis something . . . ., so bleibt der Sinn nahezu der gleiche. Wycherley will ja nur die Verschiedenheit dieser Charaktere schildern, wobei die Fassung, in der das Lustspiel gedruckt vorliegt, sicher eine schärfere Kontrastierung zeigt. Damit kann die Annahme bestärkt werden, daß der Dichter vor der Drucklegung seiner Werke dieselben einer gründlichen Durcharbeitung unterzog,

(cf. p. 34 d. A.) nicht aber die Behauptung bewiesen sein, daß Wycherley im Jahre 1675 The Plain Dealer abgefaßt hat.

Als Kriterium für das Jahr 1676 als das der ersten Aufführung führt Klette Folgendes an:

Im Jahre 1676 war: The Libertine, eine Tragödie von Thom. Shadwell erschienen.

Nun heißt es in The Plain Dealer Akt II, Szene I[1]):

Nov: . . . But, as I was saying, madam, I have been treated to-day with all the ceremony and kindness imaginable at my Lady Autumn's. But, the nauseous old woman at the upper end of her table —

Oliv: Revives the old Grecian custom, of serving in a death's head with their banquets.

Nov: Ha! ha! fine, just, i' faith, nay, and new. 'Tis like eating with the ghost in "The Libertine": she would frighten a man from her dinner with her hollow invitations, and spoil one's stomach. — Der Vergleich mit the ghost in "The Libertine" ist sicher eine spätere Zutat, wie dies auch Ward[2]) annimmt.

Zu neuen, richtigeren Resultaten über die Abfassungszeit von Wycherley's Lustspielen zu gelangen, ist mit den mir zu Gebote stehenden Mitteln nicht möglich. Vielleicht kann aus der Einheit hinsichtlich der Technik ein Schluß auf die Entstehungszeit der Werke gezogen werden, nicht aber aus unbedeutenden Einschiebseln! Ich muß mich also jetzt damit begnügen

[1]) M. S. p. 401.

[2]) M. S. p. 401. Note.

die ungleich wichtigeren Aufführungsdaten der Werke klar zu legen.

Um bei The Plain Dealer zu bleiben, so führt Ward[1]) in seiner Vorbemerkung zu besagtem Stücke aus der Vorrede zu Dryden's: State of Innocence, einer nicht bühnenfähigen Dramatisierung von Milton's: Paradise Lost[2]) . . . which was registered at Stationer's Hall April 17th 1674 (cf. [1]) folgende Stelle an:

Dryden writes in terms of noble eulogy: "The author of The Plain Dealer, whom I am proud to call my friend, has obliged all honest and virtuous men by one of the most bold, most general, and most useful satires, which has ever been presented on the English theatre."

Auf Grund dieser Zeilen muß demnach vor dem 17. April 1674 eine Aufführung von The Plain Dealer stattgefunden haben. Übereinstimmend mit diesem Jahresdatum ist die Angabe Genest's[3]).

Nun läßt Wycherley in Akt II Szene II des gleichen Werkes[4]) Olivia, Eliza, Novel, Lord Plausible über The Country Wife ein längeres Gespräch führen, aus welchem hervorgeht, daß dieses Lustspiel noch eine große Zugkraft auf das Publikum ausübt. So sagt u. a.:

Eliza:[5]) All this will not put me out of conceit with china, nor the play, which is acted to-day, or

[1]) M. S. p. 364.

[2]) Körting, Grundriß der Gesch. d. engl. Lit. p. 311.

[3]) Genest, Vol. I. p. 161.

[4]) M. S. p. 407—410.

[5]) M. S. p. 409.

another of the same beastly author's, as you call him, which I'll go see.

Nach der Charakteristik dieser abwechselungssüchtigen Zeit dürfte ein Zwischenraum von 3 Jahren kaum die beiden Stücke von einander getrennt haben; denn nach Klette[1]) soll The Country Wife im Jahre 1673 über die Bühne gegangen sein. Ward[2]) gibt als Zeitraum für die Erstaufführung an:

. . . between the early spring of 1672 and that of 1674.

Genest[3]) bemerkt:

. . . but it was probably acted in 1672 or 1673.

Im Prologe zu The Country Wife spielt der Dichter mit den p. 39 d. A. zitierten Worten auf seine Kriegstaten an. Nach der p. 26 d. A. Anm. ausgesprochenen Vermutung ist anzunehmen, daß der Dichter im September wieder in England eingetroffen ist und Muße genug gefunden haben wird, das Werk zu Beginn der Wintersaison 1673/74 auf der Bühne erscheinen zu lassen.

Nun soll nach Pope's Angabe[4]) der Dichter The Plain Dealer in drei Wochen geschrieben haben. Demnach ist die Annahme nicht unwahrscheinlich, daß The Plain Dealer am Anfang des Jahres 1674 zum ersten Male über die Bretter gegangen ist.

---

[1]) Klette, p. 34.

[2]) M. S. p. 244.

[3]) Genest, Vol. I. p. 149.

[4]) Klette, p. 27.

Über die zweite Aufführung von The Gentleman Dancing-Master führt Genest[1]) an, daß dieses Lustspiel das dritte neue Stück war, das von der Duke's Company im neuen Theater in Dorset Gardens gespielt wurde: Downes tells us that the Gentleman Dancing-Master was the 3rd new play acted at this theatre, and that several of the old stock plays were acted between each of the new ones.

Am 9. November 1671 war das Theater mit Dryden's: Sir Martin Mar-all eröffnet worden[2]). Dies Stück erlebte drei Aufführungen. Es folgte:

Love in a Tub by Etherege, 2 Aufführungen.
(neu) Charles the Eighth by Crowne, 6 „
(neu) The Citizen turn'd Gentleman, or Mamamouchi by Ravenscroft, 9 „
(neu) The Gentleman Dancing-Master.

Genest[3]) stellt The Gentleman Dancing-Master an die Spitze der im Jahre 1672 gegebenen Stücke. Und er hält es auch für: nearly certain, daß als Novität Mr. Anthony by Lord Orrer auch noch in der Saison 1671/72 aufgeführt worden ist.

Wäre dieses letzte Stück als drittes neues über die Bühne gegangen, dann würde der Januar 1672 für die zweite Aufführung von The Gentleman Dancing-Master in Betracht kommen, sonst der Dezember 1671.

---

[1]) Genest, Vol. I, p. 136.
[2]) Genest, Vol. I, p. 162 u. f.
[3]) M. S. p. 127.

Die Worte im Prologe zu diesem Werke: . . . all gentlemen must pack to sea . . . bezieht sich auf die neuen Kriegsrüstungen Englands gegen Holland, die im Frühjahre 1672 getroffen wurden[1]). Der Krieg brach aus, ehe er erklärt war[2]), was am 17. März 1672 geschah. Jenseits dieses Termines hat die zweite Aufführung von The Gentleman Dancing-Master nicht stattgefunden, während die erste, wie Klette[3]) annimmt, vor Oktober 1671 festzusetzen ist.

Das Eine ist mit Bestimmtheit zu sagen: Vor der Erstaufführung von Love in a Wood ist The Gentleman Dancing-Master nicht gegeben worden, da Wycherley in der Zueignung an die Herzogin von Cleveland die Versicherung gibt: . . . upon the honest word of an author who never yet writ dedication, und es nach allen überkommenen Berichten feststeht, daß Wycherley Love in a Wood als erstes Lustspiel auf die Bühne brachte[4]).

Wann war dies nun geschehen?

Das Jahr 1672, das Genest[5]) als Aufführung des Stückes anführt, ist nach den neueren Untersuchungen von Klette und Ward als falsch erwiesen. Im Jahre 1669 kann Love in a Wood noch nicht aufgeführt worden sein. Mit diesem Jahre endet das Diary von Pepys, wo sich sonst sicher eine Bemerkung über

---

[1]) Ranke, Bd. IV, p. 403.

[2]) M. S. p. 127.

[3]) Klette, p. 31.

[4]) Klette, p. 32.

[5]) Genest, Vol. I. p. 134.

Wycherley's Werk gefunden haben würde. Es handelt sich noch um 1670/71.

Die Lady Castlemaine war am 3. August 1670 Herzogin geworden[1]).

Es darf wohl angenommen werden, daß die Herzogin einer der ersten Vorstellungen beigewohnt hat.

Die Bemerkung in der Dedikation: 'twas in Lent, als Wycherley's Gönnerin Love in a Wood durch ihren Besuch beehrte, gibt Anlaß zu folgendem Schlusse:

Nach Klette's Untersuchung p. 33 fällt die Fastenzeit im Jahre 1671 (um dieses kann es sich ja nur handeln, da Wycherley sein Lustspiel der Herzogin, nicht der Gräfin gewidmet hat) zwischen den 9. März und 15. April.

Folglich wird wohl am Anfang des Jahres 1671 Love in a Wood zum ersten Mal in Szene gegangen sein.

### Zusammenstellung der Aufführungsdaten.

Love in a Wood, 1671.
The Gentleman Dancing-Master, 1671/72.
The Country Wife, 1673/74.
The Plain Dealer, 1674.

Love in a Wood[2]) was registered at Stationer's Hall on the 6th of October 1671, and was published in the following year.

The Gentleman Dancing-Master[3]) . . . was published without a dedication or the names of the actors,

[1]) M. S. p. 3.
[2]) M. S. p. 6.
[3]) M. S. p. 127.

in 1673. The Country Wife[1]) . . . was not printed till 1675 . . . It was published[2]) in the year 1675. The Plain Dealer . . . was published . . . in 1677, the title page bearing the imprimatur — "Licensed Jan. 3rd, 1676, Roger L'Estrange[3]) [4])."

Von den vier Lustspielen Wycherley's sind nun die beiden zuletzt auf die Bühne gebrachten die entschieden erfolgreichsten. Dies zeigt ein Überblick über die Lebensdauer derselben.

I.

Love in a Wood, or St. James' Park.

(Nach Genest).

Theatre Royal, 1672. Vol. I, p. 134/35.
Drury Lane, Aug. 15. 1718. Vol. III, p. 622.
Not acted 30 years.

II.

The Gentleman Dancing-Master.

Dorset Garden, 1672. Vol. I, p. 137.

III.

The Country Wife.

Theatre Royal, 1673. Vol. I, p. 149.
Drury Lane, April 14. 1709. Vol. II, p. 417.
Not acted 6 years.

---

[1]) Genest, Vol. I, p. 149.
[2]) M. S. p. 244.
[3]) M. S. p. 364; Klette, p. 35.
[4]) M. S. p. 364.

Drury Lane, May 18. 1715. Vol. II, p. 555.
Lucy is omitted.
Lincoln's Inn Fields, Oct. 4. 1725. Vol. III, p. 175.
Never acted there . . . . acted 8 times.
Drury Lane, Febr. 4. 1735. Vol. III, p. 447.
Covent Garden, Jan. 12. 1742. Vol. IV, p. 5.
Drury Lane, Nov. 28. 1748. Vol. IV, p. 261.
The Country Wife as Farce.
Drury Lane, April 26. 1765. Vol. V, p. 69.
Covent Garden, April 13. 1768. Vol. V, p. 204.
Covent Garden, Dec. 16. 1776. Vol. V, p. 564.
Covent Garden, Febr. 7. 1786. Vol. VI, p. 393.

Der Inhalt von The Country Wife as Farce ist nach Vol. V, p. 69 folgender: — this is Wycherley's play cut down to 2 acts — the alteration was made by Lee for whose benefit it was acted — he omits Horner, Sir Jasper, and Lady Fidget etc. — Dorilant falls in love with Mrs. Pinchwife instead of Horner — the 1st act is taken with slight alterations from Wycherley — the 2d act begins with the scene in which Harcourt enters as a parson — then follows the scene in which Mrs. Pinchwife gives it to Dorilant — Pinchwife is in a rage — Alithea advises him to allow his wife all reasonable liberties — Pinchwife immediately acquiesces — nothing can be more flat than the concluding scene, no more unsuitable to Pinchwife's character than his conduct in it — Mrs. Pinchwife's escape in Alithea's clothes is totally omitted.

## IV.

### The Plain Dealer.

Theatre Royal, 1674. Vol. I, p. 161.
Theatre Royal, 1683. Vol. I, p. 402.
Lincoln's Inn Fields, Nov. 29. 1715. Vol. II, p. 582.
Drury Lane, Jan. 8. 1723. Vol. III, p. 131.
Covent Garden, Jan. 15. 1733. Vol. III, p. 590.
Not acted 14 years . . . acted about 6 times.
Drury Lane, Jan. 14. 1738. Vol. III, p. 526.
Not acted 14 years . . . acted about 8 times.
Covent Garden, Jan. 18. 1743. Vol. IV, p. 43.
Not acted 10 years.
Major Oldfox is omitted.
Drury Lane, Dec. 7. 1765. Vol. V, p. 89/90.
Not acted 20 years.

— the Plain Dealer was revived on this evening with material alterations by Bickerstaff . . . . he ought however to have retained much more of the original dialogue — instead of which he has fristed in several short insipid make — shift scenes of his own.

Drury Lane, Dec. 11. 1775. Vol. V, p. 483.
Not acted 3 years.
Covent Garden, April 18. 1786. Vol. VI, p. 398.
Never acted there.
Drury Lane, June 1. 1787. Vol. VI, p. 437.
Drury Lane, Febr. 27. 1796. Vol. VII, p. 233.

— this C. did not meet with the success it deserved — it was acted but 3 times.

Obwohl diese Angaben absolut keinen Anspruch darauf erheben können, erschöpfend zu sein, so zeigen sie doch, daß Wycherley's Hauptwerke sich einer langen Lebensdauer erfreut haben. Ein Zeichen dafür, daß an ihnen nicht nur die Gesellschaft der Restaurationszeit Interesse fand. Es muß also noch etwas anderes, als die Obszönität allein die beiden letzten Werke des Dichters lebensfähig gehalten haben, während allerdings den beiden Erstlingswerken Wycherley's eine sehr kurze Lebensdauer beschieden war.

Among the comedy-writers of this half-century, however. Congreve and Wycherley stand supreme; they were artists[1]).

Und der gleiche Autor fährt speziell über Wycherley fort: . . . Wycherley was admirable for the epigrammatic turn of his stage conversations, the aptness of his illustrations, the acutness of his observations, the richesness of his character-painting, and the smartness of his satire; indulgence or practice of all which, however, the action of the drama is often impeded, that the audience may enjoy shower of sky rockets . . .

Von den Zeitgenossen ist Pope's Urteil über Wycherley's Talent von Interesse.

In seinem Gedichte: Autumn[2]), das er Wycherley widmet, heißt es:

---

[1]) Doran, p. 222.

[2]) Pope's Poetical Works. Globe Edit. p. 20.

Thou, whom the Nine with Plautus' wit inspire,
The art of Terence, and Menander's fire;
Whose sense instructs us, and whose humour charms,
Whose judgment sways us, and whose spirit warms.

Von Sheridan's Urteil über Wycherley's Kunst berichtet Doran[1]). Dieser große Dramatiker sei nicht zu stolz gewesen: good things von einigen der so geschickt gezeichneten Personen Wycherley's zu borgen.

. . . Sheridan compared his great predecessor to a horse whose vice is cured at the expence of his vigour . . .[2]). Sheridan läßt in seinem: Trip to Scarborough Loveless über Wycherley und Congreve sagen:

It would be surely a pity to exclude the productions of some of our best writers for want of a little wholesome pruning, which might be affected by any one who possessed modesty enough to believe that we should preserve all ne can of our deceased authors, at least, till they are by the living ones . . .

Macaulay's[3]) Kritik dagegen:

The only thing original about Wycherley, the only thing which we could furnish from his own mind in inexhaustible abundance, was "profligacy".

Doch räumt er auch folgendes ein[4]): . . . His fame as a writer rests wholly on his comedies, and chiefly on the last two. Even as a comic writer he was neither of the best school, nor highest in his

[1]) Doran, p. 222.
[2]) Doran, p. 226.
[3]) Macaulay, Essays IV, p. 176.
[4]) Macaulay, Essays IV. p. 175.

school. He was in truth a worse Congreve. His chief merit, like Congreve's lies in the style of his dialogue. But the wit which lights up the Plain Dealer and the Country Wife is pale and flickering, when compared with the gorgeous blaze which dazzles us almost to blindness in Love for Love and the Way of the World. Like Congreve, and, indeed, even more than Congreve, Wycherley is ready to the liveliness of his dialogue

Voltaire[1]) urteilt speziell über The Country Wife. . . . La pièce est intéressante, et l'intrigue en est ingénueuse, mais trop hardi pour nos moeurs. . . . Cette pièce n'est pas, si vous vouler, l'école des bonnes moeurs, mais en vérité c'est l'école de l'esprit et du bon comipue . . .

Übrigens können die französischen Beurteilungen der Dramen germanischen Geistes nicht ohne weiteres als kompetent angenommen werden. Sie sind national gefärbt. Und die eigenartig strenge Auslegung der von Aristoteles geforderten Dreieinheiten des Dramas durch die Franzosen wirft auch ihre Schatten auf die Kritik französischer Literaturhistoriker.

Auch aus Taine spricht der Franzose, wenn er von den Fehlern der Lustspiele der englischen Restaurationszeit spricht[2]):

Il faut un gros courant d'actions tumulteuses pour remuer leur épais. Ils s'ennuient de la simplicité de l'action française, parce qu'ils n'ont pas la finesse du

[1]) Voltaire, Lettres écrites de Londres sur les Anglois, p. 285, 286, Bd. 47.

[2]) Taine, p. 109.

goût français. Leurs deux séries d'actions se confondent et se heurtent. On ne sait ou l'on va; à chaque instant on est détourné de son chemin. Les scènes sont mal liées; elles changent vingt fois de lieu . . .

Weit entfernt davon, die Auswüchse zu verteidigen, die dem Drama dieser englischen Literaturperiode anhafteten und von denen Schlegel[1]) sagt: „Die Geschichte jeder dieser beyden Gattungen [Trauerspiel und Lustspiel] läßt sich also besonders abhandeln, wenn anderes etwas, wobey keine fortgehende Entwickelung, sondern bloß Stillstand oder gar Rückschritt und ein unsicheres Schwanken von allerley Richtungen zu bemerken ist, eine Geschichte hat", will ich doch auf den eminenten Unterschied zwischen Romanen und Germanen hinweisen, den Freytag[2]) hervorhebt: „Das Behagen von charakterisierenden Einzelheiten ist von je bei den Germanen größer gewesen, bei den Romanen größer die Freude an der zweckvollen Gebundenheit der dargestellten Menschen durch eine kunstvoll verschlungene Handlung."

Bei Molière — der Autorität der Franzosen für ihr Urteil über die englischen Lustspieldichter, die von ihm abhängig zu sein scheinen — sind: „die Charaktere meist innerlich fertig, sie stellen sich mit einer zuletzt ermüdenden Eintönigkeit in verschiedenen gesellschaftlichen Beziehungen vor, sie werden trotz der Vortrefflichkeit der Zeichnung unserer Bühne immer fremder

[1]) Schlegel, Über dram. Kunst und Literatur (Vorlesungen) Bd. II 2, p. 318.

[2]) Freytag, Die Technik des Dramas, p. 218.

werden, weil ihnen das höchste dramatische Leben fehlt, das Werden des Charakters[1])." Was sind nun die Kardinalfehler, die man im allgemeinen den englischen Lustspieldichtern des Restaurationszeitalters rügt?

Abgesehen von den Obszönitäten ist vor allen Dingen fehlerhaft die äußerst lose Verknüpfung von zwei oder drei Intriguen in einem Stücke. Dadurch werden die Lustspiele zu lang. „Die Verfasser überladen ihre Kompositionen mit Charakteren, von denen man nicht einsieht, warum sie sie nicht in mehrere Stücke verteilt haben[2])." „Von seiten der Verwicklung und Auflösung sind diese Dichter am wenigsten zu loben. Es fehlt ihren Plänen an Einheit, besonders an der des Ortes[3])." „Ich bin überzeugt", sagt Schlegel[4]) ferner, „daß es auf die Führung der Handlung in den englischen Lustspielen fast immer einen vorteilhaften Einfluß gehabt haben würde, wenn sich ihre Verfasser in diesem Stücke strengeren Gesetzen unterworfen hätten."

Welche weniger strenge Gesetze haben denn diese Dichter beim Aufbau ihrer Werke befolgt?

Eine exakte Antwort auf diese Frage gibt Schlegel nicht. Sie kann auch meines Erachtens nach nur nach einer ausführlichen Zergliederung der Werke eines erfolgreichen Autors der Zeit gegeben werden. Wycherley

[1]) Freytag, p. 219.
[2]) Schlegel, Bd. II 2, p. 322.
[3]) Schlegel, Bd. II 2, p. 321.
[4]) Schlegel, Bd. II 2, p. 320.

war ein solcher. Darum kann wohl mit einem bescheidenen Rechte an Wycherley's Werken ausgeführt werden, was Schlegel[1]) inbezug auf Beaumont's und Fletcher's dramatische Produkte vorschlägt und was zu folgendem Resultate führen soll: „Für den ausübenden Künstler und für den kritischen Kenner der dramatischen Kunst ist unendlich viel daraus zu lernen, sowohl von seiten ihrer Vorzüge, als ihrer Ausschweifung." — Aber es ist noch ein zweiter Grund vorhanden. Hat doch kein geringerer, als Lessing intensive Studien an Wycherley's Werken betrieben. Darüber sagt der Bruder unseres ersten großen Bühnenklassikers: . . . „Lessing . . . machte einen Plan zu einer Komödie . . . und borgte dazu viel von dem Charakter des Horner aus Wycherley's Country Wife. Herr Weiße besitzt noch das Exemplar, wo Lessing sich die Stellen angestrichen, die er dabei zu nutzen dachte[2])."

Auch mit The Plain Dealer haben sich Lessing und sein Freund Chr. F. Weiße beschäftigt[3]).

Damit bestätigen auch diese beiden deutschen Dichter, daß die letzten zwei Lustspiele Wycherley's dessen bedeutendsten Werke gewesen sind.

Ich will nun versuchen, sämtlichen Lustspielen des Dichters eine gleich detailierte Untersuchung

[1]) Schlegel, Bd. II 2, p. 297.

[2]) Hartmann, Zum Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche des XVIII. Jahrhunderts. cf. Verhandlungen der 42. Philologenversammlung, p. 410.

[3]) Hartmann, p. 413.

angedeihen zu lassen. Mit der Analyse von The Country Wife werde ich beginnen.

Die termini technici bei der Beurteilung der technischen Verhältnisse in den Lustspielen sind dem bereits erwähnten Werke G. Freytags: „Die Technik des Dramas“ entnommen, sofern sie auf diese Gattung des Damas Anwendung finden können.

Wycherley's dramatische Werke sind zuletzt von Ward in der Mermaid Series herausgegeben worden. Nach dieser Ausgabe habe ich mit M. S. p. . . . zitiert. Aus praktischen Gründen gebe ich nur noch die Seitenzahl mit p.... an. Ferner habe ich der Übersicht wegen die einzelnen Auftritte jeden Aktes unter Beibehaltung der vom Herausgeber gemachten Szeneneinteilung mit Zahlen versehen.

## Analyse von The Country Wife.

### I. Akt.

I. Szene. Horner's Wohnung.

1. Aus dem Gespräch zwischen Horner und seinem Doktor Quack geht hervor, daß durch letzteren in ganz London das Gerücht von Horner's Eunuchenhaftigkeit ausgesprengt worden ist. Dies hat Horner gewollt, weil überall Lug und Trug herrscht: . . . the wealthiest man conceals his riches, and the cunning gamester his play[1]) . . . Glaubwürdig kann Horner's Fall sein, da Horner erst vor 14 Tagen aus Frankreich zurückgekehrt ist.

[1]) p. 250.

2. Sir Jasper Fidget führt seine Frau Lady Fidget und Mrs. Dainty Fidget, seine Schwester, zu Horner. Er will den Eunuchen ärgern. Horner beträgt sich gegenüber den civil women äußerst ungalant. Trotzdem ladet ihn Sir Jasper zum Mittagessen und Kartenspiel mit seiner Frau ein: . . . 'tis as much a husband's prudence to provide innocent diversion for a wife as to hinder her unlawful pleasures; and had better employ her than let her employ herself[1]) . . . Exit.

Über Horner's unmanierliche Art sind die Damen natürlich ungehalten. Auch sie entfernen sich wieder.

3. Quack ist erstaunt über Horner's Betragen. Doch dieser weiß, warum er so handeln muß: . . . First I shall be rid of all my old acquaintances, the most insatiable sort of duns, that invade our lodgings in a morning; and next to the pleasure of making a new mistress is that of being rid of an old one, and of all debts[2]). Kraft seines Rufes wird Horner bald der passe-partout der Stadt sein. Quack wünscht ihm viel Glück und eine Menge Patienten, während er zu den seinigen geht.

4. Harcourt und Dorilant, Freunde Horner's, berichten ihm, daß ihm sein Unglück die Verachtung der Frauen und den Spott der Männer eingebracht habe. Horner preist sich aber glücklich, frei von aller Liebessehnsucht nur der wahren, vernünftigen

---

[1]) p. 254.

[2]) p. 254.

Mannesfreundschaft und dem Weine leben zu können: . . . Wine gives you liberty, love takes it away[1]).

Sparkish wird gemeldet. Vor seinem Erscheinen wird dieser charakterisiert als geschwätziger, alberner Einfaltspinsel, der aber überall bekannt ist. Deshalb kann für Horner der Bericht des Sparkish, der inzwischen erschienen ist, nur erfreulich sein, daß er sich mit einigen Damen in Russel Street über das neueste Ereignis: Horner's Mißgeschick köstlich amüsiert habe. Der Schwätzer macht Vorschläge zum gemeinsamen Diner, wird aber von den anderen unsanft zum Fortgehen bewogen. Exit.

5. Die Vorigen werden durch den Besuch ihres alten Freundes Pinchwife überrascht. An dessen griesgrämiger Mine, seiner vernachlässigten Kleidung und langen Abwesenheit von der Stadt glaubt Horner zu erkennen, daß Pinchwife verheiratet ist. Dieser gibt zwar anfangs vor, daß er nur um Sparkish das Heiratsgut seiner Schwester Alithea auszuzahlen nach London gekommen sei. Dann aber gesteht er ein, daß er sich ein Landmädchen zur Frau genommen hat. Also wird Pinchwife auch bald zum cuckold (Hahnrei) werden, fügt Horner hinzu.

Pinchwife: Insupportable name.

Horner: But I did not expect marriage from such a whoremaster as you; one that knew the town so much, and women so well[2]). Gerade, um nicht zum Hahnrei gemacht zu werden, darum hat Pinchwife sich

[1]) p. 256.
[2]) p. 261.

ein einfältiges Landkind zur Frau erwählt, deren Vorzüge er nun ausführlich darlegt. Darauf bemerkt Horner: . . . I saw you yersterday in the eighteenpenny place with a pretty country-wench[1]).

Pinchwife errötet. Jetzt ist es klar, daß dieses Mädchen dessen Frau gewesen ist; denn einem Lebemann von 49 Jahren kann nur, mit seiner Gattin gesehen zu werden, die Röte ins Gesicht treiben. Pinchwife will sich entfernen. Die anderen laden ihn zum Diner ein. Doch er hat bereits gegessen. Er hat einer Verpflichtung nachzukommen. Pinchwife ist eifersüchtig.

**II. Akt.**

I. Szene. Ein Zimmer in Pinchwife's Haus.

1. Mrs. Pinchwife und Alithea (Pinchwife schaut heimlich zur Tür herein.)

Mrs. Pinchwife erfrägt von ihrer Schwägerin, wo die besten Vergnügungsparks zu London sind. Ihr Mann hält sie so streng. Er erlaubt ihr nichts. Er ist so mürrisch. Alithea erklärt ihr: he's jealous. Aber Mrs. Pinchwife darf ja gar keinen anderen Mann ansehen, als ihn? Allerdings, die Schauspieler im play-house hätten ihr ausnehmend gefallen. Alithea verbietet ihr, solchen Gedanken nachzuhängen. Auch das Spazierengehen kann ihr Pinchwife nicht erlauben: . . . . for fear of catching the small-pox[2]).

2. Pinchwife tritt ein. Mrs. Pinchwife frägt zärtlich nach dem Grunde seines finsteren Blickes. Er stößt

[1]) p. 263.

[2]) p. 266.

sie kalt zurück. Sie schreit laut auf. Pinchwife glaubt, Alithea habe mit seiner Frau gesprochen als mit: a notorious town-woman und schilt sie deshalb aus. Worauf Alithea ihm entgegnet, sie habe nie dort verkehrt, wo sich die Lebewelt trifft, wie: in a box at the plays, in the drawing room at Whitehall, in St. James'-park, Mulberry-garden[1]). Indem Pinchwife verhüten will, wo die Männer zu finden sind, erzählt er seiner Frau unabsichtlich noch mehr, bis er sich sogar vergißt, zu sagen, daß ein berüchtigter gallant bereits sein Augenmerk auf sie gerichtet habe. Das könnte ihr doch nichts schaden, meint dazu Mrs. Pinchwife. Dafür sperrt er sie ein.

3. Sparkish stellt dem Harcourt, einem seiner vielen Bekannten, Alithea als seine Braut vor. Harcourt scheint traurig zu sein über den Verlust seines Freundes Sparkish durch dessen bevorstehende Heirat. In Wirklichkeit hat er sich in Alithea verliebt. Sparkish kennt keine Eifersucht, er gestattet Harcourt: . . . go, go with her into a corner, and try if she has wit; talk of her anything, she's bashful before me[2]) . . . Pinchwife, als Bruder will dieses tête à tête Harcourt's mit Alithea nicht zugeben. Er wird aber von Sparkish daran gehindert. Pinchwife kocht vor Wut. Als Alithea ihrem Bräutigam gesteht, daß Harcourt ihn schwer beleidigt hat, zieht Sparkish gegen Harcourt den Degen, um aber kurz darauf seinen dear, dear friend zu um-

[1]) p. 267.
[2]) p. 271.

armen, da Harcourt alles dies nur getan haben will, um Sparkish von Alithea's Tugend zu überzeugen. Harcourt erhält die Erlaubnis, mit Alithea bei der heutigen Vorstellung allein in der Loge bleiben zu dürfen, während Sparkish sich im Parterre aufhalten wird. Das Theater beginnt bald. Sparkish, Alithea, Harcourt exeunt. Pinchwife ist in resignierte Betrachtung versunken über die Hahnreischaft vor der Ehe.

4. Lady Fidget, Mrs. Dainty, Mrs. Squeamish, Pinchwife. Die Damen wollen Mrs. Pinchwife zum Theater abholen. Der Gatte, der sie eingeschlossen hält, lügt ihnen vor, Mrs. Pinchwife sei von den Blattern befallen worden. Doch die women of honour fürchten sich nicht vor der Ansteckung.

Lady Fidget: No, no we have all had 'em[1]).

Pinchwife räumt das Feld, da er mit seinen Lügen gegen die Frauen nicht aufkommen kann. Exit.

Die nun folgende Unterhaltung der civil women ist problematischer Natur: Warum meiden die men of quality den Verkehr mit Frauen ihres Gesellschaftsranges . . . and spend themselves and fortunes in keeping little play-house creatures[2])? Die Frage bleibt offen. Doch die women of quality kommen zu dem Schlusse, das Recht auf: a private person beanspruchen zu können. Durch sie wird ihrer Ehre kein Abbruch getan.

5. Die Vorigen, Sir Jasper, Horner, Dorilant.

Sir Jasper hält eine Verpflichtung in Whitehall

[1]) p. 275.

[2]) p. 276.

davon ab, die Damen ins Theater zu begleiten. Aber von der Begleitung des Horner und Dorilant wollen sie nichts wissen. Sir Jasper erteilt nur Horner das Privileg, bei den civil women Zutritt zu erhalten. Für andere Männer ist dies völlig ausgeschlossen. Mit diesem Bescheide muß sich Dorilant zufrieden geben. Horner, von Sir Jasper inständig gebeten, der gallant seiner Frau zu werden, weiht diese in sein Geheimnis ein, Lady Fidget entflammt sofort für ihn in Liebe — zur Freude ihres Gatten.

### III. Akt.

I. Szene. Ein Zimmer in Pinchwife's Haus.

1. Wiederum klagt Mrs. Pinchwife der Schwägerin ihr Leid. Ihr Mann hielte sie: . . . like a poor lonely sullen bird in a cage[1]).

2. Wiederum erscheint Pinchwife im geeigneten Momente, um seiner Schwester vorwerfen zu können: . . . you are putting the town-pleasures in her head and setting her a-longing[2]).

Und doch ist es seine eigene Schuld gewesen. Aber Mrs. Pinchwife will garnicht in London bleiben. Gern will sie dem Wunsche ihres Gatten, wieder aufs Land zu gehen, Folge leisten. Nur noch einmal möchte sie diesen Abend ins Theater. Sie hat solche Sehnsucht darnach, den Mann zu sehen, der sich im Theater in sie verliebt haben soll. Pinchwife schlägt ihr die Bitte ab. Beide Ehegatten kranken, sie an

[1]) p. 284.

[2]) p. 285.

der Liebessehnsucht, er an der Eifersucht. Da läßt Alithea die Bemerkung fallen, daß dieser gentleman nur ihrer Schwägerin wegen heute morgen bei ihnen einen Besuch gemacht habe. Mrs. Pinchwife ist entzückt, dies zu hören. Ihrem zweiten Wunsche, wenigstens nach der New Exchange zu gehen, willfährt Pinchwife, jedoch nur unter der Bedingung, daß Mrs. Pinchwife ihres Bruders Kleider anlegen soll.

II. Szene. The New Exchange.

3. Horner, Harcourt, Dorilant. Letztere beiden verstehen sich nicht, warum Horner sich jetzt noch um die Frauen kümmert, die ihn verhöhnen. Dieser tut es nur, um sich mit ihnen, wie mit närrischen Gecken zu unterhalten, um im stillen über sie zu lachen . . . . and I shall have the pleasure at least of laying 'em flat with a bottle, and bring as much scandal that way upon 'em as formerly 't other[1]). Harcourt bittet Horner um Unterstützung in seiner Liebesangelegenheit. Worauf ihm dieser den Rat gibt, er möge sich ruhig der Mittlerschaft des Galans bedienen . . . a foolish rival and a jealous husband assist their rival's designs . . .[2]).

4. Sparkish erscheint, wie gerufen für die Verwirklichung von Horner's Plan. Sparkish teilt dem Harcourt mit, Alithea sei sehr ungehalten gewesen über dessen Zudringlichkeit während der Vorstellung. Er, Sparkish, er kennt Harcourt, Alithea und sich; und

[1]) p. 288.
[2]) p. 289.

fürchtet nichts. Dann berichtet er, wie er mit einigen Freunden die Witze des Dichters auf der Bühne vom Parterre aus laut überboten habe. Sparkish ist empört über die Sitte der heutigen Autoren, immer nur in den knights Gecken zu zeichnen, während in früheren Zeiten, nur die Bediensteten zu: stage fools gemacht wurden.

5. Die Vorigen, Pinchwife, Mrs. Pinchwife (in Männerkleidung.) Alithea und Lucy. Sparkish versteckt sich hinter Harcourt, um nicht von Alithea gesehen zu werden. Horner redet Pinchwife an, erhält aber von diesem keine Antwort. Sparkish glaubt, der jugendliche Begleiter Pinchwife's sei dessen Schwager. Mrs. Pinchwife bittet ihren Gatten vergebens um eine Lektüre, die der Buchhändler feilbietet. Außer Harcourt und Sparkish gehen alle hinweg. — Ersterer bittet seinen lieben Freund, ihn wieder mit Alithea zu versöhnen. Überdies habe sie Sparkish sicher erkannt. Er müsse ihr deshalb nacheilen. Exeunt. — Re-enter Pinchwife und Mrs. Pinchwife. Sie freut sich über die [in den Arkaden angebrachten] prächtigen Stier-, Widder- und Hirschköpfe, in welchen ihr Mann nur Symbole der Hahnreischaft erblicken will. Das versteht Mrs. Pinchwife nicht. Exeunt.

6. Von der anderen Seite erscheinen wieder Sparkish, Harcourt, Alithea, Lucy, Alithea's Zofe. Harcourt wird bei seiner abermaligen Liebeserklärung von Alithea kalt abgewiesen. Lucy kann sich Alithea's Verhalten nicht erklären. Sparkish findet nichts dabei. Da Harcourt versichert, daß er nur eine reine, keusche

Herzensneigung zu Alithea empfinde, bittet Sparkish seine Braut, um Erneuerung des Freundschaftsbundes. Überdies: loving alone is as dull, as eating alone. — I love rivals in a wife, they make her seem to a man still but as a kept mistress. Is it not a frank age? and, I am a frank person . . .[1]). Dies Sparkish's Ansicht über Liebe und Ehe. Den Versöhnungskuß, den Alithea dem Harcourt gestatten soll, verhindert der hinzukommende Pinchwife. Sparkish begibt sich nach Whitehall mit der Bemerkung, morgen mit einem: cannonical gentleman bei seiner Braut zu erscheinen. Pinchwife macht von seinem Rechte als Bruder weiter Gebrauch und verlangt, daß Alithea sich von dem Wüstling Harcourt fernhalten soll.

7. Die Vorigen, Horner, Dorilant. Sie beide bewundern die Schönheit von Pinchwife's Schwager. Horner beginnt von dessen Schwester zu schwärmen. Pinchwife drängt zum Weggange. Horner küßt den jungen Mann. Den Kuß soll er seiner hübschen Schwester überbringen. Harcourt und Dorilant tun das Gleiche, worüber Pinchwife nicht allzu angenehm berührt ist. Er will nach dem bereitstehenden Wagen sehen, um seine Frau und sich aus dieser gefährlichen Gesellschaft zu entfernen.

Der Augenblick seiner Abwesenheit benutzt Horner. Er eilt mit Mrs. Pinchwife hinweg. Alithea und Lucy, die diese Entführung verhindern wollen, werden von Harcourt und Dorilant zurückgehalten. Pinchwife

[1]) p. 293.

erscheint wieder, erfährt vom Geschehenen, überschüttet seine Schwester mit Schmähworten, stürmt hinaus, herein, vor Wut rasend — bis Mrs. Pinchwife freudestrahlend zurückkehrt, ihren Hut voll Orangen und getrockneten Früchten. Ihr folgt Horner.

Mrs. Pinchwife: The fine gentleman has given me better things yet . . . . .[1]).

8. Die Vorigen und Sir Jasper, der Horner zu seiner Frau geleiten will, die ihn sehnsüchtigen Herzens erwartet. Horner verabschiedet sich von dem sweet little gentleman durch abermaligen Kuß. Harcourt und Dorilant dürfen Horner nicht folgen. Exeunt Sir Jasper, Horner.

Alithea wünscht dem Harcour dazu noch für immer: Gute Nacht! Mrs. Pinchwife weiß nicht, was sie mit . . . the fine gentleman's good things[3]) machen soll. Sie will ihrem Gatten etwas davon schenken, wenn sie zu Hause sind.

### IV. Akt.

I. Szene. Pinchwife's Haus am Morgen.

1. Alithea wird von Lucy hochzeitlich geschmückt, mit den Worten: and all this for no other purpose but as people adorn and perfume a corpse for a stinking second-hand gave: such, or as bad I think Master Sparkish's bed. Obwohl Alithea Harcourt liebt, will sie doch dem Sparkish das gegebene Wort nicht

[1]) p. 305.
[2]) p. 306.
[3]) p. 306.

brechen . . . 'tis Sparkish's confidence in my truth that obliges me to be so faithful to him[1]). Auch ist es so angenehm, einen eifersuchtslosen Gatten zu besitzen.

2. Sparkish kommt mit einem Pfarrer an, in dem Alithea und Lucy sofort Harcourt erkennen. Doch Sparkish erklärt ihn für dessen Bruder Ned. Der Pseudopfarrer gesteht Alithea in geschickten, doppelsinnigen Redewendungen abermals seine Liebe. Alithea will sich durch den verkleideten Harcourt nicht mit Sparkish trauen lassen.

Alithea: Invincible stupidity! I tell you, he would marry me as your rival, not as your chaplain[2]).

Sparkish dringt darauf, weil seine Mutter ihm ans Herz gelegt hat, sich ja zur kanonischen Stunde ehelich verbinden zu lassen. Exeunt.

II. Szene. Ein Schlafzimmer in Pinchwife's Haus.

3. Pinchwife läßt sich von seiner Frau wiederholt erzählen, was Horner mit ihr angestellt hat, um aus den Variationen ihres Berichtes auf die Wahrheit der Worte zu schließen. Außer, daß Horner ihr: a plain English kiss[3]) gegeben hat, ist ihr kein Leid widerfahren. Pinchwife diktiert ihr darauf einen Brief, in dem sie sich bei dem frechen gentleman über sein Betragen beklagen soll. Sie bedaure den unglücklichen Scherz der Verkleidung. Von nun ab verbitte sie

[1]) p. 308.
[2]) p. 312.
[3]) p. 314.

sich jedweden weiteren Annäherungsversuch. So heißt es z. B.:

Pinchwife: Come, begin: — "Sir" — [Dictates.

Mrs. Pinchwife: Shan't I say, "Dear Sir"? — You know, one says always something more than bare "sire" — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Pinchwife: "Though I suffered last night your nauseous, loathed kisses and embraces" — Write!

Mrs. Pinchwife: Nay, why should I say so? You know I told you he had a sweet breath . . .[1]).

Sie schreibt natürlich zuerst weder: nauseous noch loathed. Dann fügt sie sich. In dieser Weise wird endlich der Brief vollendet. Pinchwife will Wachs und Licht holen. Währenddessen richtet Mrs. Pinchwife einen zweiten Brief an Horner, dessen Namen sie durch die ihr diktierte Adresse nun kennt. Der Inhalt dieses Schreibens drückt das Sehnen der Mrs. Pinchwife nach Horner aus. Baldigst werde sie einen längeren Brief an ihn schreiben. Pinchwife, länger als er wünschte, von einem: sparkish coxcomb aufgehalten, der scheinbar nicht ihm, sondern seiner Frau einen Besuch abstatten wollte, kehrt zurück, liest den ersten Brief durch und findet ihn gut. Mrs. Pinchwife steckt jetzt geschickt den zweiten Brief in den Umschlag. Nachdem er seine Frau in ihr Zimmer eingeschlossen hat, begibt er sich frohen Herzens mit dem Schreiben zu Horn.

[1]) p. 315.

### III. Szene. Horner's Wohnung.

4. Horner erzählt dem Quack, wie er mit den civil-women getrunken und zotige Lieder gesungen habe. Dies geschieht allerdings nur: amongst friends[1]). Quack ist noch im Zweifel über Horner's Erfolge.

5. Lady Fidget erscheint. (Quack versteckt sich hinter einen Schirm.) Lady Fidget bittet Horner inständig, das: dear secret nicht zu verraten. Er beruhigt sie. Jede ihrer Geschlechtsgenossinnen, die sein Geheimnis kennt, wird das Schweigen darüber bewahren. Trotzdem bittet Lady Fidget ihn, nur ihr gehören zu wollen.

6. Sir Jasper überrascht beide in traulicher Umarmung. Und er glaubte doch, seine Frau sei gegangen, Porzellan einzukaufen. Lady Fidget hat natürlich Horner nur kitzeln wollen, um ihn zu ärgern. Horner ergeht sich in Schmähungen über die ihm lästigen Frauen. Lady Fidget antwortet ihm in gleicher Weise. Überdies sei Horner selbst im Besitze wertvollen Porzellans. Er will es sie nur nicht sehen lassen. Doch sie meint es schon zu finden. Sie geht hinaus in ein Nebenzimmer und schließt die Tür hinter sich zu. Horner folgt ihr darauf durch eine andere Tür in dasselbe Zimmer. Sir Jasper, anfänglich zwar ein wenig eifersüchtig, sieht doch seine Narrheit ein. Er glaubte fest an Horner's Ungefährlichkeit.

---

[1]) p. 320.

7. Mrs. Squeamish will zu den: woman-hater, this toad, this ugly, greasy, dirty sloven[1]). Von Sir Jasper erfährt sie, daß Horner sich mit Lady Fidget im verschlossenen Nebenzimmer befindet. Sir Jasper vermutet: she's playing the wag with him[2]). Mrs. Squeamish wird neidisch: . . . I will disturb em . . .[3]). Exit.

8. Lady Squeamish kommt atemlos herbei. Ihre Enkelin sucht sie. Als sie von Sir Jasper vernimmt, daß er Horner seine Frau ganz und gar habe anvertrauen können, ist sie beruhigt. Auch sie glaubt nun an die Harmlosigkeit dieses armen, armen Mannes: . . . e' en as harmless a man as ever came out of Italy with a good voice . . .[4]). Mrs. Squeamish kehrt unverrichteter Sache zurück. Sie hat nur die entzückenden Gemälde in einem anderen Nebenzimmer bewundern können.

9. Die Vorigen, Lady Fidget mit einem sehr schönen Porzellan. Horner folgt ihr. Mrs. Squeamish will auch solch' ein Stück Porzellan haben.

Horner: Do not take it ill, I cannot make china for you all, but I will have a roll-waggon for you too, another time[5]). Lady Squeamish bedauert, daß Horner so sehr von den Damen in Anspruch genommen wird. Mrs. Squeamish muß sich vorderhand mit einem Kuß von der: filthy toad begnügen. (Quack [aside] glaubt jetzt dem Horner alles).

10. Enter Pinchwife. Lady Fidget verlangt eine Maske. In eines Mannes Wohnung von einem anderen

---

[1]) p. 324. [2]) p. 324. [3]) p. 324. [4]) p. 325. [5]) p. 326.

gesehen zu werden — auch, wenn der Gatte zugegen ist — welche Schande für eine woman of honour! Der Lady Fidget pflichten die übrigen women of quality bei und entfliehen mit ihr. Auch Sir Jasper entfernt sich. Pinchwife überbringt dem Horner mündlich und schriftlich seine und seiner Gattin Entrüstung über Horner's gestriges arrogante Benehmen zu Mrs. Pinchwife. Horner hatte natürlich, wie er sagt, den jungen Begleiter Pinchwife's für dessen Schwager, nicht aber für die Frau Pinchwife's gehalten. Der Brief der Mrs. Pinchwife macht nach Pinchwife's Dafürhalten auf Horner nicht den erwarteten Eindruck. Nachdem Pinchwife des öfteren noch versichert hat, sich nicht zum Hahnrei machen zu lassen, geht er hinweg. Quack bemerkt beim Mitlesen des Briefes, daß eine Frau vom Lande kaum so etwas fertig bringen könnte.

11. Die Vorigen, Sparkish, Pinchwife. Ersterer beklagt sich bei dem Bruder Alithea's, daß sie sich immer noch nicht haben überzeugen lassen, nicht durch einen falschen Pfarrer getraut worden zu sein. Horner bedauert, daß eines anderen Mannes Hoffnung nun völlig zerstört sei. Sparkish's Einladung, zu seinem Hochzeitsdiner, will Pinchwife Folge leisten, (Exit), Horner nur unter der Bedingung, es müsse auch Mrs. Pinchwife zugegen sein. Sparkish will versuchen, sein möglichstes zu tun.

IV. Szene. Ein Zimmer in Pinchwife's Haus.

12. Ihren Kopf nachdenkend auf den Ellbogen gestützt, sitzt Mrs. Pinchwife allein am Schreibtische.

In einem Monologe gesteht sie sich selbst ein, daß sie die: London disease they call love[1]) bekommen hat. Zu ihrem Manne wird sie immer kälter: . . . but, when I think of my gallant, dear Mr. Horner, my hot fit comes, and I am all in a fever indeed[2]). Darum tut ihr eine Luftveränderung entschieden not. In Horner's Zimmer wird ihr sicher wohler werden. Sie will soeben ein zweites Schreiben an Horner beendigen — als ihr Mann sie dabei überrascht. Pinchwife schäumt über vor Wut, er zieht seinen Degen und stürzt sich auf seine Frau los.

Sparkish erscheint.

Sparkish: . . . What, drawn upon your wife? You should never do that, but at might in the dark, when you can't hurt her[3]). Er sucht Pinchwife zu beruhigen. Dieser läßt sich auch bewegen, seinen Schwager zu dessen Hochzeitsmale zu begleiten. Mrs. Pinchwife schließt er ein.

### V. Akt.

#### I. Szene. Pinchwife's Haus.

1. Pinchwife verlangt mit drohendem Degen von seiner Frau die Beendigung des Briefes. Als Pinchwife die Zeilen mit den Namen Alithea's unterschrieben sieht, wird er stutzig. Er erinnert sich, daß Horner über Alithea's Verheiratung traurig gestimmt zu sein schien. Mrs. Pinchwife erklärt ihm nun, Alithea habe ihr den Brief durch das Schlüsselloch diktiert, da sie

[1]) p. 332. [2]) p. 332. [3]) p. 334.

sich schäme, an Horner selbst zu schreiben. Dieser könnte so grausam sein, sie auf grund ihres eigenhändigen Briefes zu kompromittieren. Auf keinen Fall dürfe der Bruder etwas davon erfahren. Er würde außer sich sein, wenn ihm dies zu Ohren käme. Der leichtgläubige Pinchwife wünscht nun mit seiner Schwester zu sprechen, ob Horner ihr bereits ein Eheversprechen gegeben habe und ob Alithea überhaupt mit Sparkish verheiratet sei. Mrs. Pinchwife will über diese Angelegenheit mit ihrer Schwägerin verhandeln. In Wirklichkeit holt sie sich neue Ratschläge bei Lucy, die den ganzen Lügenplan ausgedacht hat. Exit Mrs. Pinchwife — Re-enter Mrs. Pinchwife. Sie bringt folgende Nachricht: Alithea schäme sich, ihrem Bruder ins Antlitz zu schauen. Falls er jetzt zu ihr kommen wollte, würde Alithea zu Horner stürzen, der ihr die Ehe versprochen habe, und nur dieser sollte ihr Mann werden. Pinchwife schickt seine Frau abermals zu Alithea mit der brüderlichen Einwilligung in ihre Heirat mit Horner. Exit Mrs. Pinchwife. — Höchst angenehm ist es Pinchwife, Horner als Gatten Alithea's zu wissen. Dann wird dieser wenigstens seiner Frau nicht mehr nachstellen. — Re-enter Mrs. Pinchwife. Alithea wünscht, maskiert zu Horner geführt zu werden und zwar von Pinchwife selbst, aber mit der Bedingung, sie nicht mit irgend einer Frage zu behelligen. Er gibt sein Wort darauf. Während er das Zimmer verdunkelt, hat sich Mrs. Pinchwife in Alithea's Kleider geworfen. Pinchwife ruft nach seiner Gattin. Diese reicht ihm die

Hand, stiehlt sich aber flugs nach der anderen Seite Pinchwife's. Der arg betörte Gatte glaubt seine Frau einzuschließen, führt sie aber in die Hände ihres Gallans.

II. Szene. Horner's Wohnung.

2. Nach einem Gespräche über die armen cuckolds, wobei Quack sich wundert, daß Horner von diesen und ihren Frauen nicht stärkeren Zuspruch hat, worauf Horner erwidert, daß die Hahnreie auf ihre Familienehre nach außen hin sehr bedacht seien und so den gallants weniger zuvorkommend sind, ist auch die Rede von Pinchwife. Weil dieser seiner Gattin wenig Freiheit läßt, deshalb ist sie um so leichter für Horner's Absicht empfänglich.

3. Pinchwife erscheint mit seiner als Alithea gekleideten Frau. Gar bald erfährt Horner aus den ihm von seiner Geliebten zugeraunten Worten, warum es sich handelt. Pinchwife will einen Pfarrer holen und Sparkish aus seinem Irrtum reißen. Exit.

4. Sir Jasper wird gemeldet. Horner schließt Mrs. Pinchwife ein. Sir Jasper kündet Horner an, daß seine Frau diesen Abend mit ihren Freundinnen eine Maskerade abhalten wird, die in Horner's Wohnung ihren geräuschlosen Abschluß finden soll. Exit Sir Jasper.

Horner zu Quack:

Doctor anon you too shall be my guest,
But now I'm going to a private feast[1]).

[1]) p. 243.

III. Szene. Die Piazza des Covent-Garden.

5. Pinchwife zeigt an dem Briefe Alithea's an Horner und der Tatsache, daß Alithea sich schon in der Wohnung ihres zukünftigen Mannes befindet, wie es um Alithea's Liebe zu Sparkish steht. Dieser zweifelt an der Echtheit des Schreibens. Indem sich Pinchwife entfernt, bemerkt er noch höhnisch, Sparkish werde als: a frank person über seinen Verlust hinwegkommen. Exit Pinchwife.

6. Beim Fackelschein glaubt Sparkish Alithea und Lucy zu erblicken. Sparkish eilt auf sie zu und sagt sich von Alithea los. Er habe sie ja nur der Mitgift wegen heiraten wollen. Sie hätte wohl einen Dummkopf vom Lande täuschen, aber nicht einen gentleman of wit hintergehen können. Die ungültige Trauung durch Harcourt war selbstverständlich nur ein Trick Horner's. Exit Sparkish.

Noch ganz überrascht von diesem Auftritte, freut sich Alithea doch, frei von diesem Gecken zu sein. Aber Horner soll sie heiraten? Sicherlich diesen nicht. Sie kennt ihren Bruder. Also hat Harcourt gewonnen!

IV. Szene. Horner's Wohnung.

7. Horner, Lady Fidget, Mrs. Dainty Fidget, Mrs. Squeamish. Horner hat seine mistress noch nicht entlassen. Er muß sie einschließen. Als Vorwand hierfür gibt er an, er wolle den Damen ungestörte Sicherheit verschaffen. Lady Fidget: Now, ladies, supposing we had drank each of us our two bottles

let us speak truth of ou hearts[1]). Um Stimmung zu erregen, singt dann die Lady:

Why should our damned tyrants oblige us to live
On the pittance of pleasure which they only give?
We must not rejoice
With wine and with noise:
In vain we must wake in a dull bed alone,
Whilst tour warm rival the bottle they're gone.
Then lay aside charms,
And take up these arms[2]).
'Tis wine only gives 'em their courage and wit;
Because we live sober, to men we submit.
If for beautis you'd pass,
Take a lick of the glasses,
'Twill mend your complexions, and when they are gone,
The best red we have is the red of the grape:
Then, sisters, lay't on,
And damn a good shape[3]).

Nachdem sich die Damen am Wein und der Verspottung ihrer Männer gütlich getan und Horner den: dear brimmer geneckt, wird das Gespräch darauf gelenkt: weshalb die: witty men die unteren Volksschichten aufsuchten, während sie doch bei ihresgleichen bleiben sollten? Warum verachten die gallants schön besetzte Tafeln und mischen sich unter die Menge in öffentlichen Vergnügungslokalen? Horner

[1]) p. 347.
[2]) the glasses.
[3]) p. 348.

erwidert: . . . People always eat with the best stomach at an ordinary, where every man is snatching for the best bit[1]). Und doch herrscht nirgendwo größere Freiheit als in den ersten Gesellschaftsklassen, entgegnet die Lady. Nur handelt es sich hier um die Wahrung des guten Rufes. Lady Fidget: . . . . we think wildness in a man as desirable as in a duck or rabbit[2]).

Zimperlichkeit, Keuschheit, Bescheidenheit, die sich auf ihren Gesichtern zeigen, wenn die women of quality in den Logen des Theaters sitzen, sind die gleichen Merkmale einer gefälligen Frau, wie die Masken der anderen unten im Parterre. Die vizard-masks, sind ja dann gerade am wenigsten maskiert! Wenn die women, of honour ihren Freunden keinen Wink geben, so tun sie dies, weil: . . . . your reputation frightened us as much as ours did you, you were so notoriously lewd[3]).

Horner antwortet, daß bei dieser Frage das Geld die wichtigste Rolle spielt.

Horner: . . . I have heard that great ladies, like great merchants, set but the higher prices upon what they have because they are not in necessity of taking the first offer[4]).

Die civil women fordern als selbstverständliche Geschenke Goldschmuck und Juwelen: . . . . and such fees to pay, a man is afraid to pass your grants[5]).

[1]) p. 349. [2]) p. 349. [3]) p. 350. [4]) p. 351. [5]) p. 351.

Lady Fidget glaubt noch, Horner habe sich nur ihretwegen für einen Eunuchen ausgegeben und will von ihrem Vorrechte Gebrauch machen. Da stellt es sich heraus, daß Horner auch den anderen beiden das Gleiche vorgelogen hat. Bei aller ihrer Entrüstung über die Niederträchtigkeit dieses: false villain, freuen sie sich doch, daß ihr guter Ruf durch den Verkehr mit Horner nicht gelitten hat. Dies nimmt auch der mit Old Lady Squeamish eintretende Sir Jasper noch immer an.

8. Horner's Bursche meldet den Besuch Pinchwife's, der nicht unangekündigt bei Horner erfolgen sollte. Die Vorigen treten außer Horner in ein Nebenzimmer. Horner befreit Mrs. Pinchwife eiligst. Aber diese kann und will ihren Weg nicht nach Hause finden. Horner soll sie heiraten. Es ertönt Pinchwife's Stimme. Mrs. Pinchwife wird von Horner ins Nebenzimmer zurückgedrängt.

9. Pinchwife, Alithea, Harcourt, Sparkish, Lucy, ein Pfarrer. Der Bruder ist der festen Überzeugung, daß er Alithea zu Horner geführt hat, trotz ihres schnellen Kleiderwechsels, trotzdem sie Zeugen besitzt, daß Alithea es nicht gewesen ist, die er nach Horner's Wohnung gebracht hat. Pinchwife ruft Horner als seinen Zeugen dafür an. Dieser, um sich und seine mistress zu retten, bestätigt Pinchwife's Annahme. Harcourt tritt nun für Alithea's Ehre ein, auch Horner muß die Ehre seiner Dame verteidigen. (Mrs. Pinchwife schaut verstohlen hinter der Tür hervor.) Pinchwife verlangt sofortige Trennung von Alithea

und Horner. Dieser verzichtet auf Alithea zugunsten Harcourt's. Pinchwife zieht darüber wütend gegen Horner den Degen. Da stürzt Mrs. Pinchwife aus ihrem Versteck hervor. Sie will ihren Geliebten nicht töten lassen, ihren zweiten Gatten. Der Pfarrer soll sie beide trauen. Pinchwife ringt in stummer Verzweiflung.

Da wirft sich dem schwer Getäuschten Lucy zu Füßen. Sie will beichten. Doch er achtet nicht auf ihr Geständnis. Sein ganzes Sinnen gilt der Rache an seinem ungetreuen Weibe. Auf sie zuckt er den Degen. Horner drängt den Rasenden zurück, worauf sich Pinchwife mit erhobener Klinge gegen diesen wendet, aber von Harcourt zurückgehalten wird.

10. Die Vorigen, Sir Jasper, Lady Fidget, Lady Squeamish, Mrs. Dainty Fidget, Mrs. Squeamish.

Sir Jasper: What's the matter? what' the matter?

Pinchwife: Why my wife has communicated, sir, as your wife may have done too, sir, if she knows him, sir.

Da lacht Sir Jasper hell auf und will Pinchwife etwas zuflüstern.

Pinchwife: I tell you again, he has whored my wife, and yours too, if he knows her, and all the women, he comes near; 'tis not his dissembling, his hypocrisy can wheedle me[1]).

Lady Squeamish überhäuft den gemeinen Schurken Horner mit Schimpfworten, Sir Jasper seine: libidinous

[1]) p. 356.

lady. Die Situation droht für Horner äußerst verhängnisvoll zu werden, als Lucy endlich zu Worte kommen kann. Sie erklärt Mrs. Pinchwife für völlig schuldlos, sich allein für schuldig an dem Streiche, der Pinchwife gespielt worden ist. Und zwar sei alles deshalb geschehen, um die Heirat Sparkish's mit Alithea zu verhindern. Sparkish freut sich, daß seine mistress nicht falsch gegen ihn gewesen ist. Er verspottet Pinchwife. Für Horner, so erklärt Lucy weiter, habe Mrs. Pinchwife nie irgendwelche Neigung empfunden. Dagegen protestiert Mrs. Pinchwife lebhaft.

Mrs. Pinchwife: . . . . I do love Mr. Horner with all my soul, and nobody shall say me may; pray don't you go to make poor Mr. Horner believe to the contrary; 'tis spitefully done uf you, I'm sure.

Horner: Peace, dear idiot. [Aside to Mrs. Pinchwife][1]).

11. Quack und Dorilant kommen hinzu. Zur Beruhigung der Ehemänner und der women of quality gibt der Doktor sein ärztliches Gutachten ab, daß Horner de facto ein Eunuche sei. Pinchwife traut den Worten Quack's nicht. Von den: chirurgeons sagt er: . . . they'll swear a man that bled to death through his wounds, died of an apoplexy[2]). Mrs. Pinchwife, das enfant terrible, will die Schande des Kastratentumes nicht auf Horner ruhen lassen.

Mr. Pinchwife: 'Tis false, sir, you shall not disparage poor Mr. Horner, for to my certain knowledge.

[1]) p. 357.
[2]) p. 358.

Lucy: O, hold!

Mrs. Squeamish: Shop her mouth. [Aside to Lucy].

Lady Fidget: Upon my honour, sir 'tis as true. [To Pinchwife][1]).

Die civil women bringen Mrs. Pinchwife endlich zum Schweigen. Lady Fidget gibt leise Horner den guten Rat, nicht wieder eine Närrin in ein derartiges Geheimnis einweihen zu wollen. Alithea, Harcourt, Sparkish stimmen in die Ehrenrettung der Mrs. Pinchwife ein, die doch jetzt ganz unschuldig ist. Nun spielt Lucy ihren letzten Trumpf aus: Die Liebeserklärung der Mrs. Pinchwife sei auch nur eine unschuldige Rache an dem allzu eifersüchtigen Gatten gewesen. Mrs. Pinchwife bedauert zwar für sich, ein country wife noch bleiben zu müssen, gefesselt an einen ungeliebten Gatten. Doch aus dem naiven Landkinde ist eine Großstädterin geworden.

Mrs. Pinchwife: [Aside to Lucy and Horner] Since you'll have me tell more lies — [Aloud] Yes, indeed, bud[2]). Laut bejaht sie also die Lüge der schlauen Zofe!

Pinchwife aber seufzt:

For my own sake fain I would all believe.
Cuckolds like lovers should themselves deceive.
But —
His honour is least safe (too late I find)
Who trusts with a foolish wife or friend.
(A Dance of Cuckolds)

[1]) p. 358.

[2]) p. 360.

Horner: Vain fops but court and dress, and keep
a pother,
To pass for women's men with one another;
But he who aims by women to be prized,
First by the men, you see, must be despised. Exeunt[1]).

## Der Bau von The Country Wife.

### I. Akt.

Der 1. Auftritt, das Gespräch zwischen Horner und Quack gibt den „scharf bezeichnenden Akkord“[2]). Das Gespräch von Horner's Eunuchenhaftigkeit ist ausgesprengt worden, der Betrug hat begonnen. Nun folgt sofort im 2. Auftritte die „ausgeführte Szene“, die Wirkung des Betruges. Sir Jasper führt Frau und Schwester dem Horner zu.

4 bringt ein weiteres steigendes Moment der Exposition. Horner ist als Kastrat im Freundeskreise bekannt geworden. (Zweite Stufe der Exposition).

5 Sparkish, in London überall bekannt, besonders bei den Damen, hat vermöge seiner Geschwätzigkeit Horner's Mißgeschick genugsam verbreitet. (Dritte Stufe der Exposition).

In 6 beginnt mit Pinchwife's Eifersucht der Gang der Handlung I: Horner — Mrs. Pinchwife.

---

[1]) p. 360.

[2]) Die mit Anführungsstrichen versehenen termini technici sind G. Freytags: Technik des Dramas entnommen.

### II. Akt.

In 1 und 2 wird durch Pinchwife's Unvorsichtigkeit der Gang von I soweit fortgeführt, daß Mrs. Pinchwife die Handlung weiterspinnen kann. Und zwar geschieht dies durch das in Mrs. Pinchwife erweckte Interesse, den gallant zu sehen, der sich in sie verliebt habe.

3 zeitigt den Beginn der II. Haupthandlung: Harcourt — Alithea, die sich durch Sparkish's Eifersuchtslosigkeit zu entwickeln beginnt.

In der Nebenhandlung: Horner — civil women (bereits in Akt I, 2 zur Exposition benutzt), bringt 4 ein Gespräch problematischer Natur, während 5 Horner durch die Enthüllung seines Geheimnisses an Lady Fidget schon gewonnenes Spiel hatte.

### III. Akt.

1 und 2 wird durch Mrs. Pinchwife weitergeführt. Ihr wird die Gelegenheit geboten, den gallant kennen zu lernen.

In 3 preist Horner sein Kastratentum vor seinen Freunden und gibt Harcourt den Rat, sich der Mittlerschaft Sparkish's zu bedienen, wenn er sich Alithea erringen will.

4 ist ein eingeflochtenes Gespräch über das Theater.

5 zeigt einen Höhepunkt von I: Mrs. Pinchwife und Horner haben sich kennen gelernt. Was verhindert werden sollte, ist eingetreten.

In 6 hat II ein „retardierendes Moment“: An Alithea's Standhaftigkeit ist der von Horner gegebene Plan gescheitert.

In 7 tritt Horner bei I handelnd auf. Mrs. Pinchwife hat er zur Liebessehnsucht entfacht.

8 in III hat Horner bei Lady Fidget sein Ziel erreicht.

**IV. Akt.**

In 1 und 2 tritt II in den Vordergrund. Harcourt beginnt jetzt eine Intrigue als Pseudopfarrer zu spielen, auf die Sparkish hereinfällt, Alithea aber nicht. Der Gang der Handlung II stockt abermals.

3 in I sucht Pinchwife durch einen seiner Frau diktierten Brief an Horner, dessen Zudringlichkeit abzuwehren. Kraft ihrer weiblichen Verschlagenheit macht Mrs. Pinchwife dem Gatten zum Überbringer eines Liebesbriefes an Horner. Handlung I retardiert.

4—9 führt in III Horner's Erfolge bei den civil women vor Augen.

10 spinnt I weiter. Horner ist in den Besitz von Mrs. Pinchwife's Liebesbriefe gelangt.

11 Sparkish's Einladung zu seiner Hochzeitsfeier mit Alithea. Scheinbare Steigerung von II.

12 Mrs. Pinchwife will dem Fortschreiten von Handlung I einen neuen Anstoß geben: Sie faßt einen zweiten Liebesbrief ab, wird aber von ihrem Manne dabei überrascht, der glücklicherweise von Sparkish verhindert wird, seine Frau zu töten.

**V. Akt.**

Die Gesamthandlung dieses Aktes baut sich auf dem Lügengewebe Lucy's auf.

1—3 in I gelingt es der Mrs. Pinchwife nicht nur, sich vom Verdachte der Untreue gegen ihren Gatten

zu reinigen, sondern sogar, unterstützt von Lucy's schlauem Rate, Pinchwife soweit zu täuschen, daß er sie sogar zu Horner führt.

In 4 wird durch die gleiche Lüge die Handlung II aus ihrer Bewegungslosigkeit gelöst: Pinchwife erklärt dem Sparkish von Alithea's Liebe zu Horner.

5 Sparkish sagt sich von Alithea los.

6 bringt die Lösung des in Akt I, 4 bereits von den civil women aufgerollten Problemes durch Horner. Zugleich aber wird auch der Betrug Horner's gegenüber jeder einzelnen der women of honour aufgedeckt, was nicht gegen Horner's Absicht war. III findet demnach einen gewissen Abschluß.

Mit 7 nähern sich beide Haupthandlungen.

In 8 reflektiert II auf I: Durch das Aufeinanderprallen der Charaktere Pinchwife's, Harcourt's und Horner's. Es entsteht die Wirkung des sogenannten plot[1]), das durch Lucy's Geständnis seine Lösung zu finden scheint.

9 schürzt durch die Handlungsweise der Mrs. Pinchwife den Knoten.

---

[1]) Schlegel Bd. $2_2$ führt p. 322 folgendes hierüber an: Unter anderen sagt der ungenannte Verfasser eines geistreichen Briefes an Garrick vor Coxeter's Ausgabe von Massinger's Werken: What with their plots, and double-plots, and counter-plots, and under plots, the mind as so much perplexed out the story, as to put together the disjointed parts of our ancient drama.

cf. p. 15 d. A., wo Pepys . . . . "the most excellent continuance of the plot to the very end" lobt.

10 verquickt III mit I und II. Horner's Eunuchenhaftigkeit wird angezweifelt, aber durch Quack ärztlich begutachtet.

11 bringt endlich den befriedigenden Abschluß des Lustspiels: Lucy's abermaliges Geständnis und Lüge zugleich, daß alles nur geschehen sei, um Alithea's Heirat mit Sparkish zu verhindern, wird zwar durch die Naivität des Country Wife wiederum arg ins Wanken gebracht, bis in dem Charakter Mrs. Pinchwife's die vom Dichter sicher beabsichtigte Wandlung eingetreten ist. Mrs. Pinchwife bejaht Lucy's Lüge der beabsichtigten Rache an Pinchwife's Eifersucht. Horner ist gerettet, die Ehre der Damen ist unangetastet geblieben, Pinchwife und Sir Jasper sind die Betrogenen, Harcourt mit Alithea vereinigt.

## Ergebnis.

Nach der Anlage des Werkes sind die beiden Haupthandlungen für den Gang der Gesamthandlung unumgänglich notwendig. Die Nebenhandlung dient zur satirischen Darstellung zeitgenössischer Sittenzustände, wird aber vom Dichter sehr geschickt mit den beiden anderen Handlungen zu einem organisch sich entwickelnden Ganzen verbunden.

Eigentümlich sind und dramatisch äußerst wirkungsvoll die zuerst vorbereiteten und sodann ausgeführten Szenen: Horner wird zuerst von Sir Jasper zu dessen Frau geladen, dann wird er ihr Galan, endlich führt der Autor die Szene in Horner's Wohnung dramatisch vor Augen. — Horner hat sich Mrs. Pinchwife von

ihrem Gatten zuspielen lassen, dann wird er ihr Geliebter, endlich feiert Horner "a private feast"[1]) mit ihr in seiner Wohnung.

Dadurch wird entschieden eine „fortlaufende Verstärkung der Teilnahme" hervorgebracht, die noch erhöht wird durch den mit I und III kontrastierenden Verlauf der zweiten Haupthandlung. Während in I und III Horner mit leichter Mühe sein Ziel erreicht, versucht Harcourt durch ein unverblümtes Liebesgeständnis Alithea vergebens zu erringen; er sucht sich der Mittlerschaft seines Rivalen zu bedienen; es gelingt ihm dies nicht für seinen Zweck; er versucht eine Intrigue zu spielen, doch umsonst! Auch hierbei ist eine dreifache Steigerung der Teilnahme vom Dichter wohl beabsichtigt.

Dieser gegensätzliche Verlauf von Handlung I und II resultiert entschieden aus den hervorstechenden Eigenschaften zweier in ihnen wirkender Personen.

Pinchwife ist eifersüchtig, Sparkish ist eifersuchtslos. Die Folge kann sein:

Mrs. Pinchwife wird dann die Treue brechen, Alithea sie halten. Horner's und Harcourt's Absichten bedingen das Entstehen der Handlungen.

Was ist nun die Ursache von Pinchwife's Eifersucht?

Pinchwife als alter Lebemann, der London und das Treiben seiner gallants aus eigener Erfahrung kennt, kommt mit seiner Frau, einem ihm kürzlich angetrauten

[1]) p. 343.

naiven Landkinde nach London. Am Abend des gleichen Tages wird er bereits von einem seiner ehemaligen Freunde im Theater entdeckt, der ihn am nächsten Tage zu seinem größten Erstaunen von ungeahnter Begegnung in Kenntnis setzt. Dieses Moment läßt in dem alternden Pinchwife die Eifersucht mit aller Macht zum Durchbruch gelangen. Aus ihr entspringt sodann das kurzsichtige, unüberlegte Reden und Handeln Pinchwife's. Aus ihr geht unmittelbar das Mißtrauen hervor, das Pinchwife's Verhalten so rigoros gegen seine Frau macht. Aus diesem barschen Wesen des Mannes läßt sich die in Mrs. Pinchwife allmählich entstehende Abneigung gegen ihn erklären; aber auch ihre leichtere Empfänglichkeit für die Lockungen der Großstadt, denen überhaupt ein Landkind sehr zugänglich ist. An rechter Stelle setzt dann die natürliche, weibliche Verschlagenheit ein und wo diese noch nicht großstadtverfeinert ist, bietet die erfahrene Zofe der Mrs. Pinchwife ihren Beistand an.

An dieser Gedankenkette wickelt sich klar und ohne Stockung die erste Haupthandlung ab. Die Szenenfolge baut sich also auf Pinchwife's Charakter auf. —

Sparkish ist ein freier Mensch eines freien Zeitalters, er kennt keine Eifersucht. Als Schwätzer hat ihn der Dichter berechtigterweise[1]) gezeichnet. Doch hat er diese Gestalt zu stark karikiert, als daß Sparkish der rechte Partner einer Alithea sein könnte. Oft hat der:

---

[1]) cf. p. 70 d. A.

wit ganz vernünftige Einfälle, oft wird er aber auch geradezu albern.

Alithea charakterisiert der Autor als eine Gestalt, die sehr sympathisch wirkt. Die Bildung ihres Charakters beruht auf einer feinen Beobachtung des Lebens. Alithea ist ein Großstadtkind und frei in ihren Anschauungen und hält doch auf sich. Nicht Sparkish's wegen, sondern um ihrer selbst willen ist sie treu. Indessen verliert sie durch ihr Verhältnis zu Sparkish.

Harcourt ist eine recht blasse Bühnengestalt eines schönen Alltagsmenschen, der sich fruchtlos um Alithea bemüht, insofern kontrastierend mit Horner.

Diese Charaktere bewirken den ungleich trägeren Verlauf der zweiten Haupthandlung.

Lucy hat ein Recht, ihnen beiden anzugehören. Als Verkörperung der Verschlagenheit ist sie eine beliebte Bühnengestalt. Ihr Lügenplan stützt sich auf den empfänglichen Charakter der Mrs. Pinchwife. Lucy verknüpft also indirekt die beiden Haupthandlungen. Auf eine besondere Charakterisierung der Personen der Nebenhandlung hat der Dichter keinen großen Wert gelegt. Sie sind typisch dargestellt worden. Durch sie geißelt er die Damen der Gesellschaft Londons. In ihrem Verhältnis zu Horner sind sie die Verspotteten und Mitlachenden!

Sir Jasper ist der Ehemann, der sich selbst zum Hahnrei macht, ohne es zu wissen, der Horner zu ärgern meint und gerade das Gegenteil bei diesem bewirkt.

Der Lady Fidget, der alternden Gattin des Sir Jasper hat der Dichter Eifersüchteleien ins Herz gesenkt, wiederum ein Zeichen von Wycherley's künstlerisch scharfer Beobachtung des Lebens.

Mrs. Dainty Fidget, Mrs. Squeamish, Old Lady Squeamish gehören zur Statisterie.

Dorilant's Recht seiner Existenz beruht auf der Verhinderung von Lucy's Einschreiten, als Horner Mrs. Pinchwife entführt. Quack ist eine notwendige Persönlichkeit, um Horner's Eunuchenhaftigkeit glaubhaft zu machen.

Die Gestalt, die im Mittelpunkte der Gesamthandlung steht, ist Horner.

Dieser ist geradezu als verkörpertes Prinzip großstädtischer Raffiniertheit gezeichnet. Er übt den frechsten Betrug, erreicht darum sein Ziel spielend. Er lacht über die Verachtung, die ihm die Männer zollen, über den Spott von seiten der Frauen; denn er hat ein gutes Recht dazu! Mit bewunderungswürdigem Geschick läßt ihn der Dichter im geeigneten Momente handeln, sonst steht Horner über den Details, die die Handlung weiterspinnen. Individuell charakteristische Züge sind dieser Gestalt nicht verliehen. Demnach zeigt Wycherley dem Horner als einen typischen Vertreter der Lebewelt Londons, satirisch einseitig verzerrt nach der Seite des unverschämten Betruges.

Wycherley hat ihn deshalb auch nicht zum Titelhelden seines Werkes gemacht, sondern The Country Wife. Und er hat dies — bewußt oder

unbewußt — mit voller Berechtigung tun können. In Mrs. Pinchwife hat der Dichter eine Gestalt gezeichnet, wie sie dem Leben wohl angehören kann, mit natürlichen, weiblichen Eigenschaften. Und vor allen Dingen zeigt Wycherley im Verlaufe des Lustspiels das „Werden ihres Charakters". Damit erfüllt er ein Grundgesetz des germanischen Dramas.

Wenn auch nicht alle Personen auf der Bühne für sich eine primäre Beteiligung am Fortgange der Handlung fordern können, einen sekundären Zweck für die Entwickelung des Lustspiels erfüllen sie alle.

Es baut sich The Country Wife rein synthetisch[1]) auf den Charakteren der Personen auf. Die Gestalten der kontrastierenden beiden Haupthandlungen sind individuell, nicht typisch charakterisiert.

Der Gang der Gesamthandlung wird durch kein dem Verlaufe des Stückes sich unorganisch eingliederndes Element fortbewegt.

Die lose Verknüpfung der Intriguen, die Schlegel (cf. p. 66 d. A.) rügt, ist bei The Country Wife nicht vorhanden. Überdies gehört die Doppelhandlung — denn aus einer solchen besteht im Grunde genommen auch Wycherley's Lustspiel — auch bei Shakespeare zum Wesen der Komödie. Die Nebenhandlung verlängert allerdings das Werk um ein Beträchtliches, so daß der Umfang des Lustspiels das gewöhnliche Maß

[1]) Durch Anwendung der synthetischen Technik sucht der Dichter die Ursache des dramatischen Geschehens ad oculos zu demonstrieren.

überschreitet. Dies wird wohl weniger an dem Autor, sondern an seinem Publikum gelegen haben, das sich eben für sein Geld gut und lange unterhalten wollte, wie auch meines Erachtens nach die zweimalige Darstellung des Liebesaktes, die, weil sie mit einem krassen Bühnenrealismus geschieht, so ganz nach dem Geschmacke der sittlich verrohten Restaurationszeit war. Ja, man darf wohl behaupten, daß gerade diese Obszönität bei dem großen Publikum den Ausschlag für einen starken äußeren Erfolg von The Country Wife gegeben hat. Die feiner empfindenden Zeitgenossen Wycherley's erkannten aber auch die beißende Ironie, die aus dem Werke spricht, die satirische Grundlage auf der es sich aufbaut. Bei ihnen erntete der Dichter seinen schöneren, den inneren Erfolg.

Welche Gedanken liegen nun dem Lustspiel zugrunde?

In der ersten Haupthandlung will wohl der Dichter zeigen: daß Eifersucht das schlechteste Mittel ist, ein Frauenherz zu fesseln, daß auch das einfältige Landmädchen weibliche Verschlagenheit genug besitzt, den Mann zu übertölpeln, daß endlich sich um so schneller die Metamorphose des Landkindes zur Städterin vollzieht, je stärker das Vorsichgehen derselben zu verhindern gesucht wird.

Die zweite Haupthandlung bringt den Gedanken zum Ausdrucke: daß Frauentreue sich selbst am besten schützt.

Doch genügen die Charaktere der Alithea und des Sparkish nicht, das Problem zu lösen, das über-

haupt der anderen Haupthandlung gegenüber ungleich oberflächlicher vom Dichter behandelt worden ist.

Bezüglich der Nebenhandlung will Wycherley sagen: daß die civil women trotz ihrer äußeren Zurückhaltung, ihrem Bedachtsein auf ihre Ehre im geheimen um so schlimmer dem Laster der Zeit fröhnen. Diese Handlung ist sicher rein satirischer Natur, obwohl die Eigenart der women of honour in ihrem innersten Wesen weniger kultur- als vielmehr naturbedingt ist. Wycherley will allerdings nur die Sittenlosigkeit der falschen Tugendheldinnen geißeln!

Das Komische der Situation, „das Mißverhältnis zwischen menschlichen Zwecken und deren Realisierung“ [1]) führt der Dichter dadurch herbei: daß Pinchwife das Bekanntwerden Horner's mit Mrs. Pinchwife zu verhindern sucht — und das Gegenteil erreicht. Durch das Mittel der Eunuchenhaftigkeit Horner's gelingt es Wycherley, die Situationskomik der Nebenhandlung herbeizuführen: Sir Jasper will Horner ärgern und wird von diesem schmählich hintergangen.

Mit dem gleichen Mittel entsteht für den Zuschauer das Komische des Widerspruchs. Als Pinchwife von Horner's Kastratentume erfährt, erscheint (er) „dasselbe Subjekt in demselben Punkte als weise und töricht [2])“ oder hierfür bezeichnender: Pinchwife steht

[1]) cf. Philosophische Monatshefte: Bd. 24, p. 406. Dies bezeichnet Kräpelin als „das gemeinsam wirkende Element der Situationskomik“.

[2]) p. 419; so erklärt Vischer den komischen Widerspruch.

da als der Nichtbetrogene und Betrogene, sein Schicksalsgenosse, Sir Jasper, als der Betrogene und Nichtbetrogene. — Dadurch, daß der Zuschauer dem Subjekte das Wissen von seiner Verirrung unterschiebt, entsteht für Ersteren das Komische.

Am Schlusse des Werkes steigt nun, alle anderen unter sich lassend, der Gedanke triumphierend im Vollbewußtsein seiner Unbesiegbarkeit empor, der Grundgedanke, der das Lustspiel einleitet, der es durchzieht, der Gedanke des raffinierten Betruges[1]).

Bevor ich mich zur Angabe der Quellen von The County Wife wende, kann ich nicht umhin, auf eine Unwahrscheinlichkeit aufmerksam zu machen: Ist es nicht wunderlich, daß Pinchwife allein bis zum Ende des Stückes über Horner's Kastratentum unwissend bleibt? Eine strikte Bemerkung des Dichters, die Pinchwife's diesbezügliches Nichtwissen erklärt, habe ich im Werke vergebens gesucht. Durch eine derartige geringfügige Nachlässigkeit, kann der Bau des ganzen Werkes stürzen.

## Die Quellen des Lustspiels.

Die Quellen zu The Country Wife haben bereits mehrere neuere eingehende Untersuchungen erfahren:

1. H. Krause: Wycherley und seine französische Quellen. p. 1—21. Diss. Halle 1883.

[1]) Ich darf wohl an Gerhard Hauptmanns: „Bieberpelz" erinnern, der Schluß dieses Stückes bringt ja auch eine ähnliche Komik hervor.

Der Verfasser urteilt vom Standpunkte der Moral aus, indem er sich auf Macaulay stützt.

2. J. Klette: W. Wycherley's Leben und dramatische Werke. p. 39; p. 53—58. Diss. Münster 1883.

Auch er nimmt den gleichen Standpunkt seines Vorgängers ein.

3. Paul Sandmann: Molière's École des Femmes und Wycherley's „Country Wife". (1884). cf. Archiv für die Neuen Sprachen, Bd. 72. p. 153—181.

Diese dritte Untersuchung weicht auch nicht vom Standpunkte der beiden vorausgehenden ab.

Die Idee des Kastratentumes ist aus dem Lustspiel des Terenz, dem „Eunuchus", entlehnt[1]). „Speziellere Züge der Terentianischen Komödie finden sich bei Wycherley nicht[1])". Aus Molière's École des Femmes hat Wycherley für den Gang der beiden Haupthandlungen nur das Gerippe des Molière'schen Lustspiels verwertet, aus Molière's École des Maris die technischen Kunstgriffe: den zukünftigen Gatten als postillon d'amour zu verwenden, und die Verwechselungsszene des Schwesterpaares.

Doch sind diese Entlehnungen sehr äußerlich. Wycherley veränderte sie selbständig.

Da, wie bereits gesagt, sämtliche hier angeführte Untersuchungen[2]), von der Seite der Moral aus,

---

[1]) Klette, p. 53.

[2]) Diese Untersuchungen stützen sich natürlich auf diesbezügliche Abhandlungen älteren Datums. Deshalb kann ich mich mit der Angabe der Ersteren begnügen.

Wycherley mit Molière vergleichen, ist es von vornherein klar, daß der englische Dichter einer vernichtenden Kritik anheim fallen muß.

Eine vergleichende Abhandlung über die technischen Verhältnisse von The Country Wife zu seinen Quellen ist noch nicht angestellt worden.

## Der Einfluß des Lustspiels.

Über die Bearbeitungen, Nachahmungen und Übersetzungen von The Country Wife hat Klette p. 67, 68 gehandelt. Hinzuzufügen würde noch sein über Garricks Bearbeitung des Lustspiels als: The Country Girl.

> P. Sandmann: Molière, Wycherley und Garrick. cf. Archiv für die Neuen Sprachen. (1887). Bd. 77. p. 47, 48.

Der Verfasser vertritt in dieser Abhandlung den gleichen Standpunkt, wie in seiner (p. 107 d. A.) erwähnten Untersuchung. Garrick hat „alles was in sittlicher Beziehung Bedenken erregen konnte, unbarmherzig fallen gelassen", — darum ist ihm Dank zu zollen. — „Das Drama Wycherley's verlor den Boden der Moral unter seinen Füßen und glitt hinab auf den schlüpfrigen Pfad der Frivolität und Gemeinheit usw."[1]). Ein Beispiel: Garrick schaltet Quack aus dem Personenverzeichnis aus, weil er Horner nicht mehr als Pseudo-Eunuchen dargestellt hat, — also tut er es ganz berechtigterweise. Da schreibt nun Sandmann:

[1]) Sandmann, Archiv, Bd. 77, p. 83.

„Wir können Garrick Dank wissen, daß er uns mit diesem Lump verschont hat[1])"!

Klette p. 68 kommt den tatsächlichen Verhältnissen wohl näher, wenn er p. 68 sagt: „Was diese Bearbeitung an Moralität unter der Hand Garrick's gewonnen, hat sie an Witz, Kompliziertheit der Intriguen und Charakteristik verloren und gibt im Ganzen nur ein schwaches Bild des Originals wieder". Über die Bearbeitung des Country Wife vom Jahre 1765, cf. p. 60 d. A.

Inwiefern nun The Country Wife auf Lessings dramatisches Genie befruchtend gewirkt hat, entzieht sich meiner Beurteilung. Bei der Lektüre von Miss Sara Sampson stieg in mir das Gefühl empor, als ob hinter der Gestalt des Mellefont die Schattengestalt des Horner stände, jene Verkörperung des triumphierenden Betruges, die unter des großen Meisters Hand zum Menschen ward und dem Schicksal seinen Tribut zahlen mußte.

Die Aufgabe, über Wycherley's Einfluß auf Lessing etwas Positives zu berichten, konnte ich mir aber hier nicht mehr stellen.

Ich vermute nur, daß Lessing, der gerade im „Charakterisieren groß und bewundernswert gewesen ist"[2]), an Wycherley's Zeichnung seiner Charaktere Studien gemacht hat, indem er zugleich Wycherley's Bedeutung und Größe erkannte, die an dem zweiten Hauptwerke:

[1]) Sandmann, Archiv, Bd. 77, p. 67.

[2]) Freytag, p. 226.

weiter untersucht werden soll.

Nachdem durch die genaue Analyse von The Country Wife ein Beispiel für Wycherley's dramatische Eigenart gegeben worden ist, genügt für das Verständnis des Aufbaues von The Plain Dealer die Inhaltsübersicht der einzelnen Handlungen.

The Plain Dealer zerfällt in zwei Handlungen. Handlung I hat folgenden Inhalt: Manly, der den Lug und Trug Londons aus tiefster Seele haßte, wollte der Welt entsagen, um im fernen Indien sich mit £ 5—6 000 Vermögen niederzulassen. Den Rest hatte er seiner Geliebten Olivia geliehen, die er unter dem Schutze seines einzigen Freundes Vernish gestellt hatte.

Beim Ausbruche des Englisch-Holländischen Krieges, hatte nun Manly aus Selbstlosigkeit sich mit seinem Schiffe der englischen Flotte angeschlossen, hatte es aber zum Sinken gebracht, als es Gefahr lief, den Holländern in die Hände zu fallen. Den Tod, den er suchte, fand Manly aber nicht. So ist er denn wieder nach London in Begleitung seines Leutnants Freemann, eines Freiwilligen Fidelia (eines verkleideten Mädchens, das den Manly wegen seines offenen Charakters liebt) und zweier Matrosen zurückgekehrt. Manly sucht zwar sich von dem hauptstädtischen Leben und Treiben möglichst fern zu halten, kann aber nicht umhin, seine Geliebte aufzusuchen, die er in Begleitung zweier Gecken, Novel und Lord Plausible, antrifft. Olivia, die seine Anwesenheit

nicht bemerkt, ergeht sich mit ihren Verehrern gerade in Schmähreden über den rauhen Seebären Manly. Als darauf Manly ihr Treulosigkeit vorwirft, erklärt Olivia ihm sogar, daß sie sich verheiratet habe. Beim Anblicke der Fidelia verliebt sie sich in diesen jungen gentleman, durch dessen Mittlerschaft die Angelegenheit zwischen Manly und Olivia ihre Erledigung finden soll. Freemann und Fidelia dringen nämlich darauf, die Juwelen und das ihr von Manly geborgte Geld für ihn zurückzuerhalten. Doch Olivia's Gatte, dem sie die Kleinode zur Verwahrung gegeben hat, ist verreist. Auch wagt Olivia nicht, ihn um die Herausgabe zu bitten.

Manly baut nun auf Fidelia's Gunst bei Olivia seinen Racheplan auf. Er will sich als stiller Begleiter zum Stelldichein Fidelia's mit in Olivia's Wohnung begeben, um sich dann an Olivia zu rächen.

Olivia, in Erwartung von Fidelia's Besuche, wird plötzlich von ihrem Gatten Vernish überrascht. Diesem erzählt sie von Manly's Rückkehr und schickt ihn zum Bankier, das Geld abzuheben, bevor Manly es tun könnte.

Nach seinem Weggange erscheint Fidelia mit Manly im verdunkelten Zimmer. Manly nimmt im Nebenzimmer seine schändende Rache. Dann entflieht er unbemerkt. Fidelia, die sich auch von Olivia verabschieden will, wird von dem zurückkehrenden Vernish ertappt und gestellt. In ihrer Angst gibt sie sich als Weib zu erkennen. Vernish will sie entehren. Sein Vorhaben stört der ihm folgende Bankdiener. Vernish

sperrt Fidelia in ein Nebenzimmer ein, um dann seine Absicht auszuführen. Doch es gelingt Fidelia über den Balkon hinweg zu fliehen. Olivia ist bereits zu ihrer Cousine Eliza geflüchtet, wohin sich Vernish auch begibt und ihr von seinem Abenteuer erzählt. Olivia spielt darauf die Beleidigte. Sie glaubt, Vernish habe Fidelia entehrt.

Fidelia berichtet Manly von ihrem Abenteuer mit Olivia's Gatten. Aus Liebe zu Manly verabredet Fidelia noch ein zweites Stelldichein mit Olivia, da Manly seine einstige Geliebte vor der Welt brandmarken will.

Vernish beabsichtigend, Manly zu ärgern, indem er jenem von Olivia's Schlechtigkeit berichtet, vernimmt das, was er Manly sagen will, aus dessen Munde. Manly hat den Ehemann Olivia's zum Hahnrei gemacht. Als nun gar noch Vernish erfährt, daß heute Abend Manly abermals nach Olivia's Wohnung sich begeben will, schützt Vernish bei Olivia eine dringliche Reise nach Oxford vor, um seine Frau und ihren Galan sicher überraschen zu können.

Manly, der Freemann beauftragt hat, zur gleichen Abendzeit, wie Olivia und Fidelia für ihr Wiedersehen verabredet hatten, bei Olivia mit einer Menge von Bekannten zu erscheinen, ist mit Fidelia kaum in Olivia's Wohnung angelangt, als Vernish mit einer Blendlaterne hereindringt. Es entsteht ein Kampf zwischen Manly und Vernish, wobei letzterer kampfunfähig gemacht wird. Manly erkennt in seinem Gegner seinen Freund Vernish.

Fidelia ist im Gedränge am Arm verwundet worden; ihr aufgelöstes Haar verrät sie als Weib.

Unter der Zeugenschaft der Personen von Handlung I und II verlobt sich Manly mit Fidelia.

Der Inhalt von Handlung II:

Freemann will die prozeßsüchtige Witwe Mrs. Blackacre heiraten, um sie von ihrer Prozeßsucht zu heilen und um seine Gläubiger zu befriedigen. Ohne weiteres gelingt ihm aber sein Vorhaben nicht. Seinen Heiratsanträgen schenkt die schlaue Witwe kein Gehör. Da lockt Freemann ihren tölpelhaften Sohn Jerry durch Geschenke an sich, läßt ihm von einem Matrosen die Aktentasche mit den Prozeßunterlagen stehlen, dann den Jerry nach seiner Wohnung bringen. Anfangs ist die Witwe in heller Verzweiflung über die Entführung ihres Sohnes und den Raub der Akten, dann aber erklärt sie Jerry für einen Bastard, wodurch er seine Erbberechtigung verliert. Endlich läßt Freemann die Witwe auf Grund einer Klage ihres Sohnes gegen sie verhaften, worauf Mrs. Blackacre mürbe wird, Jerry als legitim erklärt und Freemann's Schulden bezahlen will, ja sogar ihm eine jährliche Rente von £ 400 aussetzt. Aber heiraten darf Freemann sie nicht.

Aus dieser Inhaltsangabe von The Plain Dealer geht schon hervor, daß die zweite Handlung organisch mit der ersten nicht zusammenhängt. Dies ist dem Country Wife gegenüber ein großer Nachteil.

## Der Bau von The Plain Dealer.

### I. Akt.

#### I. Szene. Manly's Wohnung.

1 bringt den „scharf bezeichnenden Akkord“: Manly stellt sich den Zeremonien des Lebens feindlich gegenüber, wogegen Lord Plausible den Standpunkt der ängstlichen Höflichkeit vertritt. Manly entfernt den Gecken alsbald barsch aus seiner Wohnung. Damit zeigt sich bereits in Wort und Tat Manly als Verächter der Konvenienz.

2 Das Zwiegespräch zweier Matrosen Manly's dient zur Erklärung von dem Schiffsunglücke ihres Kapitäns, seinen offenen aber sehr rauhen Charakter.

3 bringt eine Unterredung Freemann's mit Manly über die Freundschaft. Da Freemann Aller-Welts-Freund ist, kann er nicht Manly's Freundschaft erwerben.

4 Fidelia erscheint. Ihr traut Manly, doch gestattet er ihr nicht, ihn wieder auf See zu begleiten. Sie soll das Leben der Großstadt genießen.

5 Die Witwe der Mrs. Blackacre wird gemeldet und vor ihren Eintritt charakterisiert. Sie sucht Manly als Zeugen für ihren Prozeß zu gewinnen. Da sie nicht auf Manly's Frage nach Olivia's Befinden reagiert, geht Manly nicht auf ihren Wunsch ein. Freemann wird mit seinem Heiratsantrag von ihr abgewiesen.

6 Freemann soll auf Fidelia's Bitten für sie bei Manly sprechen.

7 Manly erklärt Freemann den Grund seiner Liebe zu Olivia. Weil sie schön, freimütig und

wahrhaft ist. Damit sie nicht von anderen abhängig zu sein braucht, hat Manly ihr die Hälfte seines Vermögens gegeben. Ihrem Treuwort traut Manly. Freemann soll Olivia kennen lernen.

Der ganze I. Akt besteht also aus der Exposition. Die letzten Auftritte geben den beiden Handlungen schon einen gewissen Impuls:

Freemann wird in II einen anderen Weg einschlagen, sein Ziel zu erreichen.

Manly will Freemann von Olivia's Schönheit und ihrem festen Charakter überzeugen.

### II. Akt.

I. Szene. Olivia's Wohnung.

1 Olivia charakterisiert sich selbst als Verächterin luxuriösen Lebens. Sie hegt eine große Abneigung gegen den Schein der jetzt überall herrscht. Ihre Cousine Eliza weist ihr nun nach, daß sie ganz anders spricht, als sie denkt und handelt.

2, 3 Es erscheinen die beiden Gecken, Novel und Lord Plausible. Obwohl sich Olivia dagegen verwahrt, jemals Herrenbesuch empfangen zu haben, bestätigt die Anwesenheit dieser beiden gentlemen das Gegenteil von Olivia's Worten. Bei der nun folgenden Unterhaltung reden Novel und Olivia von einer Menge Damen und Herren der Gesellschaft möglichst schlecht, Plausible spricht natürlich nur Gutes von ihnen. Eliza vertritt den vernünftigen Standpunkt[1]).

[1]) p. 407—409 läßt Wycherley Olivia, Lord Plausible, Novel, Eliza Kritik an The Country Wife üben, wobei Olivia, Novel das

4 Manly betritt ungesehen von den Vorigen mit seinen beiden Begleitern, Freemann und Fidelia, die Szene und vernimmt aus Olivia's Munde wie gemein sie über ihn urteilt. — Aus dem Gedanken Manly's, sich zu rächen, entspringt nun die eigentliche Handlung I.

Olivia verliebt sich in Fidelia. Auf dieser Tatsache und auf der Empfänglichkeit Fidelia's für Manly's Plan entwickelt sich die erste Handlung.

5 Freemann, dem in Major Oldfox ein Rivale bei der Witwe entstanden ist, sucht mit Kühnheit zu erringen, was Oldfox durch Geduld zu erreichen glaubt.

### III. Akt.

I. Szene. Westminster Hall.

1, 2 Manly trägt Fidelia seinen Racheplan vor. Fidelia willigt — aus Liebe zu ihm — ein.

3 Die Witwe sucht für ihren Prozeß Juristen zu gewinnen.

4 Oldfox hat mit seinen literarischen Produkten, die er Mrs. Blackacre widmen will, kein Glück.

5 Freemann gelingt es, Jerry's und der Aktentasche habhaft zu werden.

---

"filthy play" des "beastly author" . . . "whose ink is so smutty" verurteilen; besonders ist Olivia entrüstet über den Mißbrauch des Wortes "china". Sie wagt es von nun ab nicht mehr, Porzellan in ihrem Zimmer aufzustellen. Lord Plausible glaubt nicht, daß der Autor die Damen habe durch seine Obszönitäten verletzen wollen. Novel hätte das Stück lieber gereimt gesehen zur Milderung der Obszönitäten. Eliza sieht das Lustspiel gern an, weil es ihr gefällt.

6 Manly kann von der Witwe für ihren Prozeß nicht gewonnen werden.

7, 8 Freemann hat Sohn und Aktentasche der Witwe in seinem Besitze. (Höhepunkt der Nebenhandlung.)

9, 10, 11 Novel, Oldfox, ein Jurist, ein Alderman macht sich Manly zu seinen Feinden, weil er ihnen nicht schmeichelt, sondern offen seine Meinung kund gibt.

12 Freemann glaubt sich noch nicht recht im Besitze der Mrs. Blackacre. Zwiegespräch zwischen Manly und Freemann über den Lug und Trug der Welt. Manly kommt zum Schlusse: der offene Betrüger ist der beste Gefährte!

### IV. Akt.

I. Szene. Manly's Wohnung.

1 Der von Manly beabsichtigte Racheakt wird gelingen, da Olivia für Fidelia in heißer Liebe entbrannt ist, wie letztere Manly berichtet. (Steigerung der ersten Handlung.)

2 bringt ein Gespräch Manly's, Freemann's, Fidelia über Frauenliebe.

3 Oldfox erringt durch seine literarischen Produkte der Witwe Gunst nicht.

4 Die Witwe erklärt ihren Sohn für illegitim. Jerry und Freemann sind ratlos. (Die Stabilität der Nebenhandlung tritt ein.)

II. Szene. Olivia's Wohnung.

5 Novel und Plausible empfangen ihre Abschiedsbriefe von Olivia durch deren Burschen ausgehändigt. Der gleiche Schicksalsschlag macht beide zu Freunden.

6 Das unerwartete Erscheinen von Olivia's Gatten Vernish bringt ein „erregendes Moment" in Handlung I hervor. Olivia sucht ihren Mann für kurze Zeit von ihrem Hause fern zu halten.

7 Manly's gemeine Rache gelingt. Manly entkommt unbemerkt. (Höhepunkt von I.)

8 Die zurückbleibende Fidelia verfällt beinahe der Rache des Vernish, dadurch aber, daß sie sich als Weib entdeckt, der Gefahr der Entehrung.

**V. Akt.**

I. Szene. Eliza's Wohnung.

1 Olivia erfährt von Eliza, daß ihr schlechter Ruf bereits stadtbekannt geworden ist.

2 Vernish's Bericht von seinem Abenteuer. Olivia nützt ihn geschickt aus.

II. Szene. The Cock in Bow Street[1]).

3 Fidelia berichtet Manly ihr Mißgeschick. Manly's abermaliger Wunsch eines Stelldicheins in Olivia's Wohnung zur Verstärkung der Rache.

---

[1]) Nach Cibber III, p. 254 wohnte Wycherley nach seiner Verheiratung mit der Gräfin D. gegenüber dieser Taverne. Bei geöffnetem Fenster durfte der Dichter dort sein Glas trinken, „damit seine Frau sehen konnte, ob auch kein weibliches Wesen bei der Gesellschaft war". cf. Klette, p. 11.

4 Manly ist in arger Geldnot. Ihm öffnet sich keine Geldquelle, da er wegen seines Freimutes aller Welt Feind geworden ist. Freemann hofft noch auf das Vermögen der Witwe.

5 Manly wird von seinem Freunde Vernish überrascht, der ihm Geld von Olivia verschaffen will. Beiderseitiges Urteil über Olivia. Manly erzählt von Olivia's Ehebruch. Vernish's Rachegedanke. (Vorbereitung des plot).

6 Seichtes Streitgeschwätz von Novel und Plausible. Manly soll Richter sein.

7 Fidelia's Bericht über die Stunde des zweiten Stelldicheins mit Olivia. Manly erhält von Vernish die Nachricht, daß Olivia ihm kein Geld zu leihen gedenkt. Manly erzählt jenem von seiner Verabredung mit ihr. Vernish's Racheplan. (Beginn des plot).

8 Freemann soll die Personen der Gesamthandlung auf Manly's Wunsch nach Olivia's Wohnung laden.

III. Szene. Ein Zimmer im gleichen Haus.

10, 11 Die Witwe wird auf Jerry's Klage um £ 10 000 im Namen des Königs verhaftet. Mrs. Blackacre will Freemann's Schulden bezahlen, erklärt ihren Sohn für legitim, — bleibt aber Witwe. (Ende der Nebenhandlung).

IV. Szene. Olivia's Wohnung.

12 Das Stelldichein Fidelia's und Manly's stört Vernish. Erkennungsszene zwischen Manly, Vernish, Fidelia. Entlarvung der Olivia. Verlobung Manly's mit Fidelia. Freemann von Manly als echter Freund erkannt.

## Ergebnis.

Was bereits in bezug auf den Inhalt gesagt ist, daß Handlung I und II sich nur sehr lose berühren, muß auch noch nach der Untersuchung der technischen Verhältnisse aufrecht erhalten werden. Dem Dichter ist es nicht geglückt, die beiden Einzelhandlungen zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzuschmieden. Die zweite Handlung zeigt immer und immer wieder, daß sie an die erste angeflickt ist. Die Tendenz der Verspottung der korrumpierten Gerichtsbarkeit seiner Zeit ist durch die albern prozeßsüchtige Witwe Mrs. Blackacre und ihr Tun so wenig zum Ausdruck gebracht, daß man von einer solchen kaum reden kann. Vielmehr dient die Handlung II zu einem recht äußerlichen Amüsement des Publikums. Die Gestalt des tölpelhaften Sohnes der Witwe ist ein Beweis dafür. Das Lustspiel selbst wird durch diese Handlung quantitativ größer, qualitativ verliert es.

Die Charaktere sind oberflächlich, karrikiert gezeichnet, für The Plain Dealer ganz wertlos.

Nun zur ersten Handlung.

Bis zum II. Akt, 4. Auftritt fehlt eine sich entwickelnde Handlung. Der ganze I. Akt dient zur Darlegung des Grundgedankens und zur Charakteristik. Der Dichter rollt das Drama bis zu einem gewissen Grade analytisch[1]) auf. Nachdem Olivia ihr Treuwort

[1]) Olivia's Heirat mit Vernish ist eine abgeschlossene Handlung vor Beginn des Dramas. Über kurz oder lang kann dieser Betrug zu einem dramatischen Konflikte führen, und zwar muß dann der Betrug mittels der analytischen Technik enthüllt werden.

gebrochen hat, nachdem sie sich verheiratet hat, auf Grund eines der Vergangenheit angehörenden Geschehens, nimmt die Handlung ihren Anfang. Dadurch aber, daß sich Olivia in Fidelia verliebt, und durch das Sichrächenwollen des Vernish an seinem ungetreuen Weibe, bedient sich Wycherley der Synthese[1]). Die Handlungsweise beider Personen entspringt ihrem Charakter als solchem, sie ist nicht bedingt durch eine einst geschehene Tat (Olivia's Heirat) wie der Rachegedanke Manly's. Die Liebe Olivia's zu Fidelia und deren Neigung zu Manly bewirken die Vollendung von dessen Rache, wobei ganz deutlich die Absicht des Dichters erkennbar ist, durch die im Nebenzimmer sich abspielende Schändung der Olivia seinem Publikum Tribut zu zahlen; denn gesetzt, Manly hätte vor Vollzuge des Liebesaktes fliehen müssen, so hätte das Stück den gleichen Verlauf nehmen können. Vernish genügt es, zu wissen, daß Manly Olivia's Gatten zum Hahnrei machen will. Allerdings würde dann die doppelte Genugtuung, die Manly erreicht, nämlich seine persönliche Rache und die Entlarvung Olivia's vor der Welt, nur in die zweite zusammenschmelzen und die vom Dichter vielleicht beabsichtigte Steigerung der Rache nicht bestehen.

Wiederum, wie in The Country Wife liegt der Keim des Dramas in dem Kontraste der Charaktere.

Manly ist offen, freimütig, gegen die Konvenienz in Wort und Tat. Olivia ist offen, freimütig, gegen

[1]) cf. p. 103 d. A.

die Konvenienz in Worten, nicht in den Taten. Manly hält Olivia's Charakter für identisch mit dem seinen. Der sonst für die verborgenen schlechten Eigenschaften seiner Mitmenschen so scharfe Blick Manly's wird in diesem Falle getrübt durch die Liebesleidenschaft, die er Olivia entgegenbringt auf Grund ihrer blendenden Schönheit.

Manly's Erkenntnis, daß er getäuscht worden sei, bildet den Impuls der Handlung.

Nach seinem rauhen, oder vielmehr rohem Wesen, dem die Rache nicht etwas Fremdes ist, wird Manly sich nicht mit stiller Resignation begnügen. Der Dichter hat ihn deshalb als robusten Seemann gezeichnet. Auch seine Sprache ist dementsprechend. Leider ist es Wycherley nicht gelungen, Manly ausgeprägte sympathische Züge zu verleihen. Sie werden von der Brutalität Manly's im Keime erstickt. Auch Olivia liebte ihn nur wegen seines brutalen Mutes durch den sie auf Befreiung von seiner brutaleren Liebe hoffte[1]).

Olivia nun ist die vom Dichter entschieden am feinsten charakterisierte Gestalt. Sie ist die raffinierte Betrügerin im Lustspiele. Sie hat sich nicht gescheut, ihr gegebenes Wort zu brechen, und hat sich verheiratet; das ihr geliehene Geld Manly's hat sie als ihre Mitgift betrachtet. In ihren Worten verurteilt sie die betrügerische Welt, um in ihrer Handlungsweise dem Laster der Zeit um so stärker zu fröhnen. Sie spielt die Empfindsame. Jedes obszöne Wort ist ihr

[1]) p. 411.

ein Greuel. An das in The Country Wife mißbräuchlich verwandte Wort: china knüpft sie aber alle erdenklichen, obszönen Auslegungen. Mit zwei Herren kann sie nicht allein im Zimmer bleiben[1]), trotzdem schämt sie sich nicht, ihren jugendlichen Geliebten (Fidelia) im verdunkelten Zimmer zu empfangen. Diese Zwiespältigkeit ihres Charakters wird von Wycherley konsequent bis zum Schluß des Stückes durchgeführt. Olivia's Zeichnung ist dem Dichter geglückt.

Vernish, die dritte Hauptperson der Handlung trägt wenig individuelle Züge. Er ist als heuchlerischer, selbstsüchtiger Mensch dargestellt, als falscher Freund. Viel zu spät wird er in die Handlung eingeführt, als daß er eine liebevollere Charakterisierung hätte erfahren können. Seine eigentliche Existenzberechtigung besteht in der Entwickelung des plot des Stückes.

Fidelia bleibt noch übrig als letzte Gestalt, die ausschließlich der Handlung von The Plain Dealer angehören. In ihr will Wycherley wohl die selbstlose Liebe des Weibes darstellen. Fidelia ist von Manly's freimütigem Wesen, trotz seiner Schattenseiten, so eingenommen, daß sie ihm alle Wünsche gern und freudig zu erfüllen sucht. Fidelia ist eine eigenartig liebliche Gestalt. Ausgeprägte Charakterzüge sind ihr nicht verliehen worden.

Den beiden Handlungen gehört als Bindeglied Freemann an. Er ist ein lebensfreudiges Weltkind. Auf eine möglichst mühelose Weise sucht er seine

[1]) p. 411.

pekuniär-mißliche Lage auf eine gesunde Basis zu stellen. Er ist sonst als Durchschnittscharakter gezeichnet.

Mrs. Blackacre verdient, wie bereits bemerkt, kaum einer näheren Besprechung gewürdigt zu werden. Mitunter entspringen ihrem prozeßsüchtigen Gehirn vernünftige Gedanken. Die Illegitimerklärung ihres Sohnes als Entgegnung auf Freemann's Raub ihres Sohnes und ihrer Akten ist ein solcher.

Als typisch-intriguierender Schwätzer ist Novel gezeichnet, als Type eines gutmütigen Gecken Lord Plausible.

Major Oldfox, der geduldige zweite Verehrer der Witwe ist nicht existenzberechtigt. Jerry gibt durch sein tölpelhaftes Wesen zu einigen komischen Situationen Anlaß und ist für Freemann's Zweck ein geeignetes Werkzeug. Eine einzige Person steht abseits der Handlungen. Es ist dies Olivia's Cousine Eliza. Sie verkörpert eine gewisse vernünftige Lebensanschauung, mehr nicht. Die Zofe Lettice gehört zur Staffage.

Nach dieser Untersuchung ist es erwiesen, daß The Plain Dealer in seiner Gesamthandlung weit hinter The Country Wife zurücksteht, somit aber auch die bisher allgemein gültige Annahme[1]) widerlegt, daß The Plain Dealer das beste Stück Wycherley's sei.

Die eigentliche Handlung von The Plain Dealer ist nicht schlechter aufgebaut als die in The Country

[1]) Ward, M. S. p. 364; Krause, p. p. 21.

Wife, aber der Ballast der „Blackacre-Episode mit dem üppig wuchernden Beiwerk von Gecken aller Art“[1]) schädigt das Werk.

Erst in dem letzten Auftritte des IV. Aktes beginnt durch das Erscheinen des Vernish die bis dahin ziemlich träge dramatische Bewegung einen schnelleren Verlauf zu nehmen. Aber das plot ist meisterhaft entwickelt. Auch The Plain Dealer baut sich auf den Charakteren auf, im besonderen auf dem Charakter Olivia's und zwar auf Handlungen, die deren betrügerischem Wesen eigen sind. Außer der Gestalt der Olivia sind die Personen der Gesamthandlung nur in recht groben Umrissen gezeichnet. Das Komische tritt in diesem Werke Wycherley's gar nicht hervor, abgesehen von den Schwätzereien der Gecken, der Tölpelhaftigkeit des Sohnes der Mrs. Blackacre und ihrer Prozeßsucht; alles das streift vom Spaßhaften ans Alberne.

Der Grundgedanke, der The Plain Dealer durchzieht, ist auch für ein Lustspiel mit feinen komischen Effekten nicht gut geeignet.

Wycherley will wohl zeigen, wie ein Mensch, der glaubt, klug genug zu sein, die Schwächen seiner Mitmenschen klar erkennen zu können, sich sehr irren kann; wie diejenigen, die sich mit ihren guten Eigenschaften brüsten (Vernish, Olivia), auf diese Eigenschaften hin erst recht geprüft werden müßten; wie

[1]) Hartmann, cf. Verhandlungen usw. p. 413.

die Schönheit des Weibes den Mann zu blinder Leidenschaft entfacht und wie diese Leidenschaft den klaren Verstandesblick trübt, den Charakter richtig zu beurteilen, sondern geistige Schönheiten zu sehen glaubt, deren striktes Gegenteil in Wahrheit diesem geliebten Wesen anhaften; wie endlich die echte Frauenliebe zurückhaltend, duldend, selbstlos ist, nicht leidenschaftlich vernichtend!

Weiter, daß ein Mensch sich vom Scheine der Konvenienz so angewidert fühlt, daß er einem mit ihm sympathisierenden Wesen sein ganzes Selbst anvertraut. Er, der Menschenfeind, dessen ganzes liebendes Denken und Fühlen auf dies eine Herz ausströmt, er sieht sich betrogen, an eine Unwürdige vergeben. Was Wunder dann, wenn ein Gedanke niedrigster Rache diesen Misanthropen befällt?

Das Problem von The Plain Dealer ist schön und tief, einer künstlerischen Lösung wert — allein für Wycherley und seine Zeit war es zu tief, als daß es genügend behandelt und verstanden werden konnte.

An The Plain Dealer bewundert man, wie in diesem Werke der englischen Gesellschaft ohne Scheu ihr Lug und Trug vor Augen geführt wurde, an dem Dichter die Männlichkeit, sich zu einem solchen Freimute erkühnt zu haben. Dies ist der innere Erfolg des Lustspiels gewesen.

Wie aus der Untersuchung über Wycherley als Mensch hervorgegangen ist, daß es seiner Natur entsprach, die nahezu jedes moralischen Gefühles

entbehrenden Sittenzustände der Gesellschaft Londons mit beißender Ironie zu kritisieren, so geschieht es auch in diesem seinen letzten Werke.

Doch überwuchert diese Tendenz sowohl die oben bezeichneten Gedanken des Dramas, als auch die künstlerische Gestaltung von The Plain Dealer.

Wycherley, der mit der Gesellschaft innerlich zu zerfallen drohte, machte so dieses Werk zu einem reinen Tendenzstücke. Darin liegt meines Erachtens nach der Fehler von The Plain Dealer.

Die Entdeckung von Olivia's Betrug und Vernish's treuloser Freundschaft, die Erkenntnis von Freemann's wahrer Freundschaft und Fidelia's selbstloser Liebe; und endlich die Verlobung Manly's mit Fidelia verleiht dem Lustspiele einen gewissen moralisierenden Schluß. So sagt Manly:

> I will believe there are now in the world
> Good-natured friends, who are not prostitutes,
> And handsome women worthy to be friends;

Doch fügt er skeptisch hinzu:

> Yet, for my sake, let no one e' er confide
> In tears, or oaths, in love, or friend untried.

Vom „Werden eines Charakters" ist in The Plain Dealer nichts zu finden. Der Name des Stückes charakterisiert wohl mehr die Tendenz. Der äußere Erfolg beruht wohl, wie bereits angedeutet, nicht zum geringsten auf der Schändungsszene des siebenten Auftrittes im IV. Akte.

## Die Quellen des Lustspiels.

Auf p. 60—63 seiner Dissertation bringt Klette eine erschöpfende Angabe der Quellen von The Plain Dealer. Deshalb genügt der Hinweis auf diese Arbeit.

Die Dissertation von Krause beschäftigt sich p. 21—36 mit The Plain Dealer im Verhältnis zu seiner Hauptquelle zu Molière's Misanthrope und verurteilt, indem er wiederum beide Werke vom moralischen Standpunkte aus betrachtet, Wycherley's Stück.

## Der Einfluß des Lustspiels.

Zu den von Klette p. 68—70 angeführten Bearbeitungen von The Plain Dealer ist hinzuzufügen, daß Chr. Friedrich Weiße das Werk als Grundlage für sein Lustspiel Amalia, das 1765 verfaßt wurde[1]), benutzt hat.

Eine eingehende Untersuchung über die Abhängigkeit Weiße's von Wycherley hat angestellt:

H. Hartmann: Zum Einflusse der englischen Literatur auf die deutsche des XVIII. Jahrhunderts[2]).

Hartmann sucht den Beweis zu erbringen, daß „die zwischen der Miss Sara Sampson und der Amalia vorhandenen Ähnlichkeiten nicht genügen, um auf eine wirkliche in Betracht kommende Abhängigkeit der letzteren von der ersteren zu schließen“ (p. 419).

---

[1]) J. Minor, C. F. Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des XVIII. Jahrhunderts p. 108.

[2]) cf. Verhandlungen der 42. Philologenversammlung in Wien p. 406—420.

Er vermutet hingegen, daß beide Dichter, Lessing und Weiße, bevor sie sich mit Wycherley beschäftigten, „ein Szenarium zu ihren Werken entworfen hätten". Und zwar ohne daß sie sich gegenseitig dabei unterstützt hätten.

Weiße ist direkt von Wycherley abhängig. Was die Tendenz der „Amalia" anbelangt, so sagt Hartmann (p. 419): „Fast alle Personen triefen von moralischer und theologischer Weisheit, ganz das Gegenteil von der Quelle."

Lessing's Urteil über Amalia lautet (p. 419): „Amalia wird von den Kennern für das beste Lustspiel dieses Dichters gehalten. Es hat auch wirklich mehr Interesse, ausgeführtere Charaktere und einen lebhafteren, gedankenreicheren Dialog, als seine übrigen Stücke". Hiermit sagt Lessing indirekt, was Weiße von Wycherley entnommen hat und worin die eines eingehenden Studiums werte Bedeutung des englischen Dichters für den deutschen gelegen hat.

Was auf Lessing selbst speziell durch die Lektüre von The Plain Dealer befruchtend gewirkt hat, kann ebenfalls, wie bei The Country Wife nur vermutet werden. Vielleicht, daß die Marwood von der Olivia, die Miss Sara Sampson von der Fidelia einige sehr stark verblaßte Züge geerbt hat.

Von den beiden übrigen Lustspielen Wycherley's, seinen Erstlingswerken, hat Love in a Wood — wie bereits bekannt — dem Dichter zu Ruhm und Glück verholfen; The Gentleman Dancing-Master blieb der Erfolg versagt.

Die Angabe dieser Tatsache genügt aber nicht. Das „Warum“ ist das Wichtige; denn der äußere Erfolg eines Stückes bedingt keineswegs dessen inneren Wert, und umgekehrt!

Sodann möchte ich darauf hinweisen, daß es das Streben so manchen unbekannten Autors ist, vor allen Dingen dem Geschmacke seiner Zeit gerecht zu werden, um beim großen Publikum Verständnis für sein Drama zu finden.

Ein solcher äußerer Erfolg, wie der z. B. von Love in a Wood kann dann Schlüsse auf die geistigen Strömungen des Zeitalters im besonderen Maße zulassen, der Mißerfolg, wie der von The Gentleman Dancing-Master sie vielleicht bestätigen.

Also bereits von diesem kulturhistorischen Gesichtspunkte aus hat eine detailierte Untersuchung, gleich der der Hauptwerke Wycherley's, auch für Love in a Wood und The Gentleman Dancing-Master eine Berechtigung, wenn Wycherley große Zugeständnisse an sein Publikum bei der Abfassung seiner Dramen gemacht hat, was ich auf grund der bisher erzielten Resultate meiner Arbeit behaupte.

## Love in a Wood;

or

St. James' Park.

Auch dieses Lustspiel zerfällt in zwei Handlungen.

Handlung I hat folgenden Inhalt:

Dapperwit liebt Mrs. Martha, die Tochter des reichen Gripe, der ihr aber den Verkehr mit diesem

wit wegen einer Meinungsverschiedenheit mit ihm verbietet. Ein ältlicher Geck und Freund des Gripe, Sir Simon Addleplot, hat auch sein Augenmerk auf sie gerichtet. Um sich ihr nähern zu können, verdingt er sich bei Gripe als Schreiber. Nun aber hat Dapperwit noch eine Geliebte Lucy Crossbite, die Gripe mit lüsternen Blicken verfolgt. Durch eine teuer erkaufte Vermittelung der Kupplerin Joyner gelingt es Gripe, mit Lucy in deren Wohnung allein zu sein. Als er zudringlich zu ihr werden will, ruft sie laut um Hilfe. Auf ihr Geschrei stürzt die wohl soeben nach Hause zurückgekehrte Mutter mit ihrem Hauswirte herbei. Sie glaubt, Gripe habe Lucy entehrt und will diese Schandtat Gripe's an die große Glocke bringen. Doch £ 500 als Mitgift der Lucy von Gripe versprochen, genügen der Mutter als Schweigegeld.

Dapperwit und Simon sind Freunde. Letzterer braucht bei seinen Liebesaffären immer die Unterstützung seines gerissenen Freundes; so auch bei seiner neuesten Akquisition, die er als Sir Simon mit Hilfe der Joyner gemacht hat, nämlich Lady Flippant, der verwitweten Schwester Gripe's, die ihrerseits Dapperwit mit ihren Liebesseufzern belästigt. Dapperwit versagt Simon deshalb seinen Beistand. Die Witwe tut sich im French House gütlich an Speise und Trank auf Kosten des Gecken. Dann entflieht sie ihm in der Dunkelheit des St. James' Park, wo sie Lydia trifft. Zu Hause bändelt sie mit dem Schreiber Jonas, d. h. dem Sir Simon, an und gibt ihm unzweideutig zu verstehen, daß er kühn gegen sie werden kann, was er auch tut. Als

die Flippant von der Joyner erfährt, wer eigentlich der Jonas ist, erklärt sie ihm, daß sie ihn längst erkannt und sich ihm aus Liebe hingegeben habe.

Gripe, den das Geld, das er der Lucy versprochen, reut, macht der Joyner bittere Vorwürfe über sein Mißgeschick, woran sie nicht zum geringsten Teile schuld ist. Sie will versuchen, das Geld für ihn zurückzuerhalten. Er soll ihr nochmals zu den Crossbites folgen. Dies tut er. Lady Flippant begibt sich nach Linclon's-inn-fields. Die vom Vater so streng bewachte Martha ist allein zu Haus. Diese Gelegenheit benutzt sie, dem Dapperwit durch ihren Schreiber einen Brief überbringen zu lassen, worin sie Dapperwit zu einem Stelldichein ladet. Simon macht den postillon d'amour nur, um Dapperwit's Unterstützung zu haben, wenn er als Sir Simon Addleplot, für den Martha sich scheinbar interessiert, erscheint. Die Begegnung zwischen Martha und Dapperwit gestaltet sich zu einer äußerst herzlichen, worüber Simon aufs höchste erstaunt ist. Er entfernt sich, um Sir Simon zu holen. Währenddessen kommen die Liebenden überein, sich so schnell als möglich trauen zu lassen. Als nun Sir Simon erscheint, hält ihn Martha noch für den verkleideten Schreiber Jonas. Dapperwit denkt nicht daran, seinem Freunde beizustehen und Martha den wahren Sachverhalt zu erklären. Er geht mit ihr hinweg, den Geprellten mit seinen Gedanken allein lassend.

Als Gripe von seinem Freunde Sir Simon erfährt, wie er von seiner Tochter und ihrem Gallan betrogen

worden ist, packt ihn zornige Erregung. Dapperwit entschuldigt sich zwar damit, daß er Gleiches mit Gleichem vergolten hätte. Gripe habe ihm seine Geliebte Lucy geraubt, dafür habe er sich an dessen Tochter entschädigt. Dadurch aber, daß Gripe Lucy heiraten will, und sie die Universalerbin werden kann, rächt er sich an Schwiegersohn und Tochter. Sir Simon nimmt mit der Witwe Flippant fürlieb.

Der Inhalt der II. Handlung:

Ranger hat unter den Eifersüchteleien seiner Cousine und Geliebten Lydia zu leiden. Um nun einmal ungestört dem Vergnügen des nächtlichen Herumstreifens im St. James' Park nachgehen zu können, hat er sich mit ihr verabredet, sie im Laufe des Abends in ihrer Wohnung aufzusuchen. Lydia traut aber Ranger nicht. Auch sie eilt zum Parke maskiert, wie die übrigen Damen, wo sie Ranger trifft. Sie entflieht mit der Flippant, die sie dort getroffen hat, nach der Wohnung der Christina. Diese trauert über die Abwesenheit ihres Geliebten Valentine, der nach Frankreich hatte fliehen müssen, weil er seinen Nebenbuhler Clerimont, der sich gerühmt hatte, Christina's Liebe besessen zu haben, im Duell tötlich verwundet hatte. Lydia bittet nun Christina, da beide von täuschend ähnlicher Gestalt sind, den ihr folgenden Ranger zu empfangen. Als dieser erscheint, bemerkt er, daß er eine bisher ihm noch unbekannte Schöne vor sich hat. Sofort macht er ihr ein Liebesgeständnis, das Lydia, die an der Tür lauscht, vernimmt. Ranger

erhält von Christina eine abweisende Antwort und muß sich entfernen. Inzwischen ist Valentine aus Frankreich zurückgekehrt und erfährt von seinem Freunde Vincent, dem Nachbar Christina's, daß diese seit seiner Abreise kaum die Schwelle ihres Hauses verlassen hat. Zu ihnen gesellt sich Ranger, der ihnen von seinem soeben erlebten Abenteuer berichtet. Alle Anzeichen deuten darauf hin, daß Ranger's neue Bekanntschaft mit Christina identisch ist. In Valentine regt sich die Eifersucht.

Nun schreibt Lydia in Christina's Namen an Ranger einen Brief, worin sie ihn bittet, ihr Genugtuung zu geben. Am Tore des St. James' Park erwarte sie seine Sänfte. Daraufhin bittet Ranger den Dapperwit, Christina nach Vincent's Wohnung zu bringen. Daß Valentine zurückgekehrt ist und sich bei Vincent befindet, hat auch Christina erfahren. Sie eilt nach Vincent's Behausung und empfängt von Valentine einen sehr kalten Willkommengruß. Um so erfreuter zeigt sich der hinzukommende Ranger, seine Christina, die vor seinem Erscheinen sich zwar wieder maskiert hatte, bereits vorzufinden. Valentine hat sich, von Ranger nicht gesehen, nach dem Hintergrunde der Bühne zurückgezogen: Christina ist sehr spröde, gibt sich ihm dann zu erkennen, da zeigt ihr Ranger den in ihrem Namen an ihn gerichteten Brief. Christina leugnet, ihn geschrieben zu haben. Währenddessen erscheint Lydia unbemerkt von den übrigen an der Tür, sie erblickt Ranger und Christina und entfernt sich ärgerlich über das scheinbare Mißlingen ihres

Planes. Dapperwit, dem während er den Sänftenträger bezahlt, seine Christina entschlüpft ist, erstaunt nicht wenig über die Anwesenheit der richtigen Christina. Ranger ahnt die Intrigue Lydia's. Christina ist trostlos über den für sie so unglücklichen Ausgang dieser Verwechselung. Sie glaubt, Valentine, der Vincent's Wohnung empört verlassen hat, für immer verloren zu haben.

Im St. James' Park sind zur abendlichen Stunde die Personen der Gesamthandlung anwesend. Christina verfolgt — natürlich maskiert — Ranger. Er soll sie rehabilitieren. Ranger eilt hinter Lydia her, in der Meinung es sei Christina. Da sie ihm nicht Rede steht, wirft er sie zu Boden. An ihrem Schrei erkennt er Lydia. Sofort behauptet er, längst ihren Plan durchschaut zu haben; seine Handlungsweise Christina gegenüber sei dem Gedanken entsprungen, sich an seiner eifersüchtigen Geliebten rächen zu wollen. Inzwischen hat Christina Valentine gefunden, Vincent ihm den ganzen Sachverhalt erklärt, der jetzt von Ranger und Lydia bestätigt wird.

Dapperwit ladet die beiden wieder vereinigten Paare zu seiner Hochzeitsfeier nach Mulberry-garden house, wo Gripe seinen Kindern keine allzu schöne Hoffnung auf eine rosige Zukunft erweckt. Fünf Paare sehen einer Ehegemeinschaft entgegen, deren Devise ist:

The end of marriage now is liberty.
And two are bound — to set each other free.

## Der Bau von Love in a Wood.

### I. Akt.

I. Szene. Gripe's Haus am Abend.

1 Die Kupplerin Joyner verspricht der Lady Flippant, sie mit Sir Simon bekannt machen zu wollen.

2 Gripe verbietet seiner Tochter den Verkehr mit Dapperwit. Er selbst will die Lucy Crossbite nachstellen. Simon gibt seine Absicht auf Gripe's Schwester und Tochter kund.

II. Szene. The French House.

3 Dapperwit, Ranger, Vincent beim Gelage. Die letzten beiden werden nacheinander hinweggerufen. Den jeweilig Abwesenden charakterisiert Dapperwit. Ranger war von seiner Cousine herausgebeten worden, die ihn überall hin aus Eifersucht verfolgt. Dapperwit legt die Vorteile seiner Freundschaft mit Simon dar.

Mit diesen zwei Szenen ist die Exposition soweit gegeben, daß in 4 die I. Handlung ihren Anfang nimmt.

4, 5 Simon führt den drei wits seine neue Bekanntschaft zu. Als sie in ihr die Witwe Flippant erblicken, lassen sie Simon allein. Simon, auf dessen Kosten die wits geschmaust haben, ist der Betrogene.

### II. Akt.

I. Szene. St. James' Park bei Nacht.

1 Gespräch der drei wits über die neue Mode des nächtlichen Umherstreifens im Parke. Ranger entfernt sich allein.

2 Lydia sucht in Begleitung der Flippant Ranger. Dapperwit eilt ihr nach in der Meinung, es sei Lucy, Vincent verfolgt die Witwe.

3 Simon, dem die Witwe entschlüpft ist, trifft sie, erkennt sie aber nicht. Er hat Musiker und Fackelträger bestellt, um die Masken herbeizulocken und beim Lichtschein seine neue mistress zu erspähen. Als die Flippant dies von ihm erfährt, entflieht sie beim Zusammenströmen der Leute.

Simon ist wiederum der Hintergangene.

4 Dapperwit versucht vergebens, die Maske seiner Begleiterin zu lüften, Vincent gelingt es nicht einmal die andere Maskierte zum Reden zu bringen. Dapperwit erklärt die verschiedenen Arten der wits[1]).

5 Ranger glaubt in einer der Masken Lydia zu erkennen. Die beiden Frauen fliehen. Ranger und Dapperwit eilen ihnen nach.

II. Szene. Christina's Wohnung.

6 Christina im Gespräch mit ihrer Zofe. Aus ihm geht hervor, daß Christina um Valentine trauert. Sie erwartet die Flippant.

7 Lady Flippant erscheint mit Lydia und ihrer Zofe Isabel, deren stetiger Begleiterin. Christina erklärt sich bereit, Ranger zu empfangen.

8 Ranger's Liebesgeständnis und Lydia's Entrüstung.

---

[1]) p. 40, 41.

Mit diesem Auftritte ist der eigentliche Beginn von Handlung II gegeben:

Ranger wird sich die Gunst seiner schönen Unbekannten zu erringen suchen, Lydia seine Absicht durchkreuzen.

III. Szene. Straße vor Christina's Wohnung.

9 Ranger berichtet dem als Wächter vor dem Hause der Christina aufgestellten Dapperwit sein Abenteuer. Ranger begibt sich nach der in der Nähe gelegenen Wohnung des Vincents, um zu erfahren, wer dessen Nachbarin ist.

IV. Szene. Vincent's Wohnung.

10 Valentine, von Frankreich zurückgekehrt, erfährt aus Vincent's Munde von Christina's Treue.

11 Ranger berichtet Vincent sein Erlebnis. (Valentine hat sich bei Ranger's Kommen in den Hintergrund der Bühne zurückgezogen.) Nach Ranger's Weggange zeigt sich Valentine seinem Freunde gegenüber in eifersüchtiger Verzweifelung; auf die Warnung Vincent's von Übereilung hört er nicht.

Dieser dramatisch äußerst wirkungsvolle Schluß des zweiten Aktes bringt zugleich auch die Vorbereitung des plot.

Die Vernünftigkeit von Valentine's Handeln wird durch dessen allzu hell emporlodernde Eifersucht getrübt.

### III. Akt.

I. Szene. Ein Zimmer in Mrs. Crossbite's Haus.

1 Die Joyner sucht vergebens Mutter und Tochter Crossbite von ihrer Verehrung für Dapperwit abzubringen.

II. Szene. Crossbite's Speisezimmer.

2 Dapperwit will Ranger seine Geliebte Lucy zeigen. Zwar leiht er sich von dem anderen einen Kamm, um seine Perrücke in Ordnung zu bringen, aber da, wie Ranger meint, es einem wit nicht ziemt durch äußere Eleganz seiner misstress zu gefallen, will Dapperwit dies Geschäft abbrechen.

3 Die Mutter Crossbite hört etwas von "bargain" (Geschäft), als sie hinzukommt. Sofort meint sie, Dapperwit wolle Lucy verschachern. Sie ist empört, Lucy, die dies von ihrer Mutter vernimmt, sagt sich von Dapperwit los.

4 Simon bringt Dapperwit ein Schreiben, worin Martha ihn um ein Stelldichein bittet, da ihr Vater während des ganzen Tages nicht zu Hause ist.

III. Szene. Ein Zimmer in Crossbite's Haus.

5. 6 Die Joyner informiert Gripe über sein Verhalten zu Lucy, der er, nachdem ihm die Kupplerin alles Geld entlockt hat, als Tanzmeister: a private lesson geben darf. Als Gripe zudringlich wird, schreit Lucy um Hilfe.

7 Gripe muß der gekränkten Mutter und Tochter ein schweres Schweigegeld zahlen.

IV. Szene. Lydia's Wohnung.

8, 9 Lydia ersieht daraus, daß sich Ranger entschuldigen will, sie so schnöde vernachlässigt zu haben, seine ganze Lügenhaftigkeit. Lady Flippant verfolgt Dapperwit mit ihren Liebesseufzern, bis er entflieht.

Lydia will in Christina's Namen einen Brief an Ranger schreiben. (Steigerung von Handlung II.)

### IV. Akt.

I. Szene. Ein Zimmer in Gripe's Haus.

1 Die Joyner will für Gripe die £ 500 wiedererlangen. Er soll mit ihr zu Crossbites gehen.

II. Szene. Ein anderes Zimmer in Gripe's Haus.

2 Lady Flippant's Liebeständeleien mit ihrem Schreiber Jonas und dessen Kühnheit.

3 Die Joyner klärt die Witwe über die Persönlichkeit des Schreibers auf. Daraufhin übertölpelt die Flippant den Simon.

4 Gripe entfernt sich mit der Joyner. Die Lady geht nach Lincoln's-inn-fields.

5 Simon führt Martha zum Stelldichein mit Dapperwit.

III. Szene. The old Pall Mall.

6, 7 Leonore, die Zofe Lydia's, bringt maskiert Ranger den Brief. Dapperwit soll die vermeintliche Christina nach Vincent's Wohnung bringen.

IV. Szene. Straße vor Vincent's Wohnung.

8 Christina will Valentine in Vincent's Wohnung aufsuchen.

V. Szene. Vincent's Wohnung.

9 Valentine läßt sich von Vincent's nicht von seinem Zweifel an Christina's Treue abbringen.

10 Ranger kündet Christina's Erscheinen an. — Exit.

11 Valentine's Bruch mit Christina und dessen Weggang.

12 Ranger's Zurückweisung von seiten Christina's.

13 Lydia's unbemerktes Erscheinen.

14 Dapperwit's und Ranger's Erstaunen über die eigenartige Situation bezüglich der beiden Christina, Ranger's Ahnung von Lydia's List.

Mit diesem Aktschlusse ist der Höhepunkt von Handlung II erreicht.

### V. Akt.

I. Szene. St. James' Park.

1 Dapperwit's und Martha's herzliche Begrüßung. Simon will den Sir Simon holen. — Die Liebenden wollen sich trauen lassen.

II. Szene. Ein anderer Teil des Parkes.

2 Die Joyner, Mutter und Tochter Crossbite. Gripe ist Lucy's Verehrer geworden.

3 Seine Schwester Flippant eilt den Vorigen nach.

III. Szene. Ein anderer Teil des Parkes.

4 Simon erscheint vor Dapperwit und Martha als knight, wird von Martha als Schreiber ihres Vaters erkannt.

IV. Szene. Ein anderer Teil des Parkes.

5 Lydia klagt ihrer Zofe Leonore den Verlust Ranger's.

V. Szene. Ein anderer Teil des Parkes.

6 Vincent erklärt Valentin den wahren Sachverhalt.

7 Ranger folgt der fliehenden Lydia, die er für Christina hält, Christina sucht ihn anzureden. (Entstehung des plot.)

8 Christina hält Valentin für Ranger und beklagt sich über sein freches Betragen.

9 Vincent berichtet dem Valentin von der vergeblichen Mühe, Christina zum Reden zu bringen. Christina will entfliehen.

10 Rangers wirft die vermeintliche Christina zu Boden. Erkennungsauftritt und Wiedervereinigung der 2 Paare der II. Handlung und Lösung des plot.

11 Dapperwits Einladung der Personen von Handlung II zu seinem Hochzeitsmahle.

VI. Szene. Speisezimmer in Muberry-garden Haus.

12 Sir Simon, Gripe, Lady Flippant, Mutter und Tochter Crossbite. Gripe's Erregung über die Nachricht, daß ihn Dapperwit und seine Tochter hintergangen haben. Die Joyner soll Sir Simon mit der Witwe zusammenbringen. Diese wünscht auch, mit Simon vereinigt zu werden.

13 In Anwesenheit der Personen der Gesamthandlung rächt sich Gripe an Sohn und Tochter durch seine Heirat mit Lucy.

Mit diesem Höhepunkte von Handlung I schließt das Werk.

## Ergebnis.

Wie die Inhaltsangabe schon zeigt, sind die beiden Handlungen quantitativ ziemlich gleich. Sie entwickeln sich völlig unabhängig von einander. Ohne innere Notwendigkeit vereinigen sie sich in dem letzten, 13. Auftritte des V. Aktes, wo die Handlung I ihren Abschluß findet, während Handlung II schon im 10. Auftritte des gleichen Aktes ihr Ende erreicht hat. Ein „scharf bezeichnender Akkord" fehlt. Der Gang beider Handlungen vollzieht sich bis zur Verwickelung d. h.: dem plot ohne jegliches retadierende Moment. Nach einer kurzen, sehr geschickten Exposition läßt der Dichter bereits im 4., 5. Auftritte des I. Aktes die Handlung I sich entwickeln und mit einem Effekt der Situationskomik schließen. Die ersten zwei Auftritte des zweiten Aktes benutzt der Dichter zur Exposition von Handlung II. Die eine Handlung bricht er mit einem gewissen Momente der Steigerung ab, um der anderen Gelegenheit zu geben, durch dieses plötzliche Zerreißen der Stimmung, für sich neues Interesse zu erwecken. cf. Akt II 5 und II 1; II 11 und III 1; III 8, 9 und IV 1; IV 14 und V 1. Und diese Momente verlegt er an den Schlußauftritt jeden Aktes, wobei die Handlung II drei Mal, die Handlung I zwei Mal die Trägerin derselben ist. Und die zweite Handlung tritt im ganzen Stücke in den Vordergrund des Interesses, während die erste Handlung mehr zeitfüllend ist, ohne daß sie aber zu einer Nebenhandlung herabgedrückt wird.

Die Handlung II entwickelt sich auf grund von Verwechselungen. Dadurch, daß der Dichter die Szene oft nach dem St. James' Park verlegt, gewinnt er Freiheit für ein ungezwungenes Kommen- und Gehenlassen seiner Personen. Trotzdem schreckt er nicht vor einem häufigen Szenenwechsel zurück. Er bemüht sich scheinbar ängstlich, seinem Publikum den Gang der Handlungen recht dramatisch vor Augen zu führen. Die Szenen II III; IV IV; V IV haben nur ein sehr geringes Recht ihrer Existenz. Mühelos wären sie in andere Szenen umzufechten gewesen. In Handlung II erzielt Wycherley folgende Wirkung des Kontrastes: Vincent erzählt Valentine von der Treue Christina's; Ranger's Bericht von seinem Abenteuer lassen auf das Gegenteil von Christina's Tugend schließen cf. II 10, 11. Diesen Effekt verstärkt der Dichter in IV 9, 10. Vincent sucht abermals Valentine von Christina's ehrlicher Gesinnung zu überzeugen, während deren Erscheinen Ranger's Worte bestätigt.

In Handlung I benutzt der Dichter folgendes Mittel zur Charakterisierung. Während die eine Person hinweggerufen wird, charakterisiert eine andere vor einem Dritten die abwesende; als diese sich entfernt, die abwesende aber zurückkehrt, wird die charakterisiert, die jetzt nicht zugegen ist, cf. I 3. Dapperwit ist der Sprecher. Hinter den Rücken redet er von seinen Freunden schlecht und bauscht ihre Fehler auf, in ihrer Gegenwart hat er nur Schmeichelworte für sie dadurch charakterisiert er sich selbst auch. Besonders liebt es Wycherley, wie die bereits besprochenen Stücke

es beweisen, eine Person charakterisieren zu lassen, indem er ihr Erscheinen von einem Bediensteten ankündigen läßt. Die kurze Spanne Zeit zwischen Ankündigung und Ankunft der Person dient zu ihrer Charakteristik cf. I 3, 4.

Die wirkungsvollste Steigerung der Handlung I ist entschieden die mißlungene Verführung der Lucy durch Gripe. Der Joyner mußte vor allem daran gelegen sein, Lucy von Dapperwit zu trennen. Dieser Versuch (III 1) gelingt ihr nicht. Dagegen führt ein Wort „bargain", das Dapperwit in einem ganz anderen Sinne gebraucht, als es Mutter und Tochter auslegen, zum Bruche (III 3). Es erstickt ihre diesbezügliche übergroße Erregtheit Dapperwit's Versuche sich zu rechtfertigen.

Die Motive des Bruches sind zu sehr verkünstelt, wenn auch zugegeben werden muß, daß der Dichter durch eine feine Komik des Widerspruchs hat wirken wollen. Er bezeichnet die Mutter Crossbite als: a bawd to her daughter [1]). Und nun ihre Entrüstung über Dapperwit's Absicht, seine Geliebte zu verhandeln! Ganz besonders frappant ist der plötzliche Umschwung in Lucy's Gesinnung. Er ist unmotiviert. Allerdings ist dem Dichter die Kontrastwirkung gelungen, die er durch das breite Ausspinnen des zweiten Auftrittes im gleichen Akte beabsichtigt hat. Dapperwit preist vor Ranger in langer Rede die Vorzüge seiner Geliebten, um sodann eine arge Abkühlung zu erleben.

Darauf bringt die im 5. Auftritte sich vorbereitende, im 6. zum Höhepunkt steigende und in 7 so jäh ab-

[1]) p. 9.

fallende Verführungsszene das erste Zugeständnis des Dichters an seine Zuschauer. Doch birgt sie in sich so viel Situationskomik, daß sie nicht aufdringlich obszön wirkt. Der Auftritt IV 2 hingegen, wo die Witwe Flippant den Sir Simon zum Liebesakt geradezu herausfordert, der für den Gang der Handlung ganz unwesentlich ist, zeigt Wycherley's Absicht klar und deutlich, seinem Publikum diese gewöhnlich sehr kräftige Würze des Lustspiels der Restaurationszeit nicht vorzuenthalten. Doch scheint sie mir für den Erfolg des Werkes nicht allein ausschlaggebend. Vielmehr halte ich das stark pulsierende Leben, das der Gesamthandlung innewohnt, für die Ursache des Erfolges.

Den Impuls zur Entwickelung der Handlung II gibt die Eifersucht Lydia's. Diese wiederum entspringt einer Charaktereigenschaft ihres Geliebten Ranger, nämlich dessen: "incostancy"[1]). Darauf nimmt der Dichter den Zufall zu Hilfe und läßt Lydia in Christina's Wohnung erscheinen. Zufällig ähneln sich die Gestalten der Lydia und Christina. Daraus entsteht die Reihe der Verwechselungen. Und in diesem pêle-mêle gipfelt die ganze Handlung, — aber auf Kosten der Charaktere. Das Hauptinteresse erweckt wohl die Gestalt der Christina. Durch ihr uneigennütziges Einschreiten, Lydia vor dem ihr folgenden Ranger zu schützen, würde sie nicht unsympathisch wirken, wenn nicht die ganze Sache, die sie zu solchem Tun veranlaßt, so harmlos-ober-

[1]) p. 99.

flächlich wäre. Weil Ranger die Lydia, ohne daß diese sich irgend eines Fehltrittes bewußt ist, aus dem Parke, in dem er sie allerdings nicht erwartet hatte, nacheilt, deshalb Christina's Eintreten für Lydia, das doch ganz zwecklos ist? Darum ist es auch nicht verwunderlich, wenn Wycherley seine Personen zu Theaterfiguren zurechtstutzt, als Mittel zum Zweck, ohne Rücksicht auf die Natürlichkeit ihrer Handlungsweise zu nehmen. Nun kann man ja auch annehmen, daß Christina's Einwilligung in Lydia's Wunsch aus einem plötzlichen unbedachten Entschlusse resultiere, oder gar aus einer gewissen Freude an komischen Situationen, die eine derartige Verwechselung mit sich bringen könnte. Damit würde aber die Trauer um Valentin's Abwesenheit, ihre Weltflucht, ihre ganze innere Gefühlswärme, die der Dichter einen Auftritt vorher in Christina's Charakter gelegt hat, absolut nicht harmonieren. Der Zufall führt nun Christina um dieselbe Zeit zu Vincent's Wohnung, als Ranger sie dort erwartet. Und Zufall ist es auch, daß in der Dunkelheit des Parkes Christina Valentin trifft und in dem Glauben, Ranger vor sich zu haben, ihren Geliebten von den Qualen der Eifersucht befreit. Die Eifersucht ist nun Valentin's hervorstechender Charakterzug, der so stark ausgeprägt ist, daß er jegliche Empfänglichkeit für eine vernünftige Auslegung dieser Kette von Verwechselungssituationen ertötet. Doch es gewinnt dadurch die Handlung, was der Dichter eben beabsichtigte.

Lydia's Gestalt ist, wenn auch sehr skizzenhaft, so doch nicht unwahrscheinlich gezeichnet. Der Trick,

in Christina's Namen einen Brief an Ranger zu schreiben, deutet auf keine besondere Charaktereigenschaft hin, da im allgemeinen die Eifersucht die Frauen listiger macht, den Mann gewöhnlich töricht. z. B. Valentin. Ranger ist ein echter wit. Wo er sich Liebesgunst erhaschen kann, tut er es skrupellos. Als Charakteristikum für ihn wäre seine Geistesgegenwart hinzustellen, sein Geschick, die Situation für sich günstig zu gestalten (V 10), — wenn nicht die Lady Flippant (IV 3) den gleichen Kniff d. h.: allerdings mit Hilfe der Joyner benutzt hätte. Beide behaupten, nachdem sie sich bloß gestellt fühlten, die Sache längst durchschaut zu haben.

Vincent, eine völlig blutlose Figur, zeigt so recht Wycherley's Vernachlässigung seiner Charakterzeichnung. Für die Handlung II ist diese Gestalt aber notwendig.

Dapperwit's Person verbindet die beiden Handlungen. In Handlung II spielt Dapperwit allerdings nur eine sekundäre Rolle als getreuer Helfer Ranger's, während ihm in Handlung I der Hauptpart zufällt. In ihm zeichnet der Dichter den Typus eines geistreichen wit d. h.: eines großen Schwätzers. Bei der Oberflächlichkeit der Gedanken, die das ganze Stück durchzieht, ist es dem Dichter nicht schwer gefallen, Dapperwit richtig zu charakterisieren. Der typischen Vigilanz eines Dapperwit stellt Wycherley die typische Tölpelhaftigkeit des Gecken, und Bewunderers von Dapperwit's Witz, Sir Simon gegenüber. Letzterer ist der Betrogene und Verspottete, trotz seines klugen Planes der Verkleidung. Darin gipfelt zum Teil die

erste Handlung. Einige individuelle Züge trägt die Gestalt des Gripe. Er sucht die Liebe der Lucy so billig wie möglich zu erkaufen, wie überhaupt seine Tugend der Sparsamkeit dem Geize sich recht sehr nähert. Die geizende Berechnung unterliegt aber der Liebestrunkenheit; diese wiederum dem Bedachtsein auf die Erhaltung seines guten Rufes als: alderman. Soweit ist Wycherley die Natürlichkeit der Zeichnung gelungen. Wie schade nun, daß derselbe Gripe, der sich schämt bei Crossbite's gesehen zu werden, Lucy zum Schlusse doch noch heiratet nur um seine Tochter zu ärgern d. h.: für den Dichter um auf Kosten des Charakters eine feine Komik der Situation hervorzubringen.

Die Joyner als raffinierte Kupplerin weiß sehr geschickt die Liebesglut im Herzen ihres Opfers anzufachen, um es mit zynischer Freude völlig auszusaugen, ihre Partnerin, die Mutter Crossbite dem Mißgeschick Gripe's die Krone aufzusetzen. Beide Kupplerinnen sind gut gezeichnete Vertreterinnen ihres Metiers. Über Crossbite cf. p. 145 d. A.

Lucy, die Dapperwit, wie er selbst erzählt, erst für den großstädtischen Lebensgenuß erzogen hat, ist eine gute Tochter ihrer Mutter. Mit welcher Entrüstung spielt sie die beleidigte Unschuld! Des weiteren über sie cf. p. 145 d. A.

Martha stellt der Dichter als eine typische jugendliche Vertreterin seiner Zeit dar. Gerade weil sie der Vater unter allzu strenger Aufsicht hat, treibt sie es hinter seinem Rücken um so toller. Gerade

weil ihr der Verkehr mit Dapperwit untersagt wird, hält sie ihn dennoch aufrecht. Trefflich gezeichnet ist sie in dem Auftritte, wo sich ihr Simon als Sir Simon vorstellt, sie aber in ihm immer nur ihren Schreiber Jonas erblicken will. Charakteristisch für sie sind folgende Worte, die sie zur Begründung ihrer heimlichen Heirat mit Dapperwit vorbringt:

Indeed I found myself six months gone with child, and saw no hopes of your getling me a husband, or else I had not married a wit, sir[1]).

Als Letzte bleibt noch Lady Flippant zur Besprechung übrig. Auch sie ist vom Dichter ein wenig hintenangesetzt worden. Sie ist mannstoll und verachtet doch dem Scheine nach die Männer. Ihre Neigung hat sie dem Dapperwit geschenkt, der von ihr aber nichts wissen will. Sie ist endlich froh, daß sie mit Hilfe der Joyner noch den Sir Simon bekommt. Sie tritt mit ihrer Herzensgeschichte sehr in den Hintergrund des Interesses. In ihr hat der Dichter eine derb-komische Bühnenfigur oberflächlich gezeichnet.

Die Zofen Christina's und Lydia's haben gar keine Bedeutung für die Entwickelung der Handlungen. Sie gehören zur Statisterie.

Irgend ein tieferer Grundgedanke des sich rein synthetisch aufbauenden Lustspiels fehlt. Wirkungsvolle Bühneneffekte aber hat Wycherley entschieden erzielt. Die beiden Handlungen sind mit dramatischem Geschick aufgebaut, die Charakterzeichnung aber vollständig ver-

[1]) p. 120.

nachlässigt. Rein für das Amüsement seines Publikums hat er sein Werk geschrieben. Und ein Erfolg kann deshalb nur äußerlicher Natur sein, der innere Erfolg fällt eo ipso fort mit der Nichtexistenz eines dem Werke zugrunde liegenden Problems, einer Tendenz, der Satire. Damit aber wird, wie bereits die Literaturgeschichte es genugsam betont hat, die Oberflächlichkeit, die Freude des englischen Theaterpublikums an der oft der Natürlichkeit entbehrenden, aber augenblickswirksamen[1]) Situationskomik bewiesen.

Gegenüber The Plain Dealer tritt das Komische bedeutend stärker und ungezwungener hervor, im Verhältnis zu The Country Wife fehlt Love in a Wood die pikante Würze der Ironie. Auch in Love in a Wood wird, wenn man sich so ausdrücken darf: der Betrug betrogen.

## Die Quellen des Lustspiels.

Klette p. 47 seiner Dissertation handelt über die Quellen zu Love in a Wood, wobei er die direkte Abhängigkeit Wycherley's von Ch. Sedley's: The Mulberry Garden nachweist. Im Anfange p. 71—74 führt Klette die Abhängigkeit Sedley's von Molières: L'École des Maris aus.

Pepys[2]) beurteilt Sedley's Stück folgendermaßen: . . . yet the whole of the play had wothing extra-

[1]) d. h. eine solche, die nur in der zwischen dem Entstehen und Vergehen liegenden zeitlichen Spannung auf das unbeteiligte Subjekt wirkt.

[2]) Pepys, Vol. IV, p. 447.

ordinary in it, at all, neither of language nor design; insomuch that the king I did not see laugh, nor pleased, from the beginning to the end nor the company; insomuch that I have not been, less pleased at a new play in my life, I think.

Ob nun Wycherley das Sujet besser bearbeiten wollte oder ob er sich bezüglich der technischen Verhältnisse das Werk seines Landsmanns zum Vorbilde nahm, darüber kann ich mir noch kein Urteil erlauben, aber das eine ist zum mindestens von Interesse, daß Wycherley in seinem Erstlingswerke den Franzosen indirekt benutzte, während seine späteren Lustspiele auf Molière als direkte Quelle hinweisen.

### Der Einfluß des Lustspiels.

Irgend einen beachtenswerten Einfluß hat Love in a Wood als Werk auf einen späteren Dichter nicht ausgeübt.

Über den Einfluß zweier Gestalten des Lustspiels auf zwei andere Bühnengestalten cf. Klette p. 70.

## The Gentleman Dancing-Master.

Der entschiedene Mißerfolg dieses Lustspiels drängt mir mehrere Fragen auf, als deren nächstliegende ich herausgreife:

Inwieweit war die Ablehnung bedingt durch eine mangelhafte Darstellung?

Im Prologe zu The Country Wife läßt Wycherley Mr. Hart als Vertreter der Schauspieler folgende Worte sprechen [1]):

But we, the actors, humbly will submit,
Now, and at any time, to a full pit;
Nay, often we anticipate your rage,
And murder poets for you on your stage: . . . .

Diese ironischen Worte des Dichters können auf die Schauspieler als die Schuldigen bei dem Mißerfolge des Werkes hindeuten. cf p. 57 d. A. Dies galt von der zweiten Aufführung. Über die erste erfolglose Aufführung cf. Klette, p. 31.

Vor einem Publikum, das der Gesellschaft Englands angehörte, ging The Gentleman Dancing-Master zum ersten Male über die Bühne — und fiel ab. Bei dem City-Auditorium versuchte es Wycherley mit einer zweiten Aufführung des Lustspiels. Die Zuhörerschaft lehnte das Stück ab.

Was ist der Grund hierfür?

Trotzdem bei einer der Aufführungen (wahrscheinlich der ersten) die beiden sehr bedeutenden Schauspieler ihrer Zeit: Nokes und Angel zwei Hauptrollen spielten [2]), war dem Werke kein Bühnenglück beschieden.

---

[1]) p. 247.

[2]) Nokes spielte Monsieur de Paris, Angel den Mr. Formal, wie Genest, Vol. I, p. 136 annimmt, dies widerspricht aber der Bemerkung Dr. Doran's p. 71: One of these, Angel, turned from waiting-maids to low comedy, caricatured Frenchmen and foolish lords.

In The Gentleman Dancing-Master selbst lobt p. 174, 175

Diesen ablehnenden Urteilen hat auch die Wissenschaft Rechnung getragen und The Gentleman Dancing-Master für das schwächste Stück Wycherley's erklärt[1]).

Alles dies ist aber gerade für mich bestimmend gewesen, eine genaue Untersuchung desselben anzustellen, um die Richtigkeit dieses Urteils zu prüfen.

## Analyse von The Gentleman Dancing-Master.

### I. Akt.

I. Szene. Don Diego's[2]) Haus am Abend.

1 Hippolita klagt ihrer Zofe Prue ihr Leid: to confine a woman just in her rambling age[3]). Außer ihrem seit 3 Tagen aus Paris zurückgekehrten Vetter, den Hippolita, wie ihr die Tante Mrs. Caution bereits verkündet hat, nach ihres Vaters Wunsche baldigst heiraten soll, kennt sie keinen gentleman. Sie hat ein volles Jahr lang in völliger Abgeschlossenheit von der Welt leben müssen. Nun haßt sie aber den Monsieur de Paris. Jedem anderen Manne würde sie lieber ihre Hand reichen — allein sie kennt keinen.

---

Monsieur den Nokes und dessen schauspielerische Fähigkeiten, wobei ich ein Selbstlob, das dann komisch wirken würde, nicht für wahrscheinlich halte. Also wird Angel den Monsieur gespielt haben.

[1]) cf. Genest, Vol. I, p. 136; Ward, M. S., p. 128.

[2]) Don Diego ist der von Mr. Formal, dem Vater Hippolita's angenommene Name, während Monsieur de Paris eigentlich Nathaniel Paris heißt.

[3]) p. 131.

2 Die Vorigen, Monsieur.

Monsieur: Serviteur! serviteur! la cousine; I come to give the bon soir, as the French say.

Hippolita: O, cousin! you know him; the fine gentleman they talk of so much in town. So frägt Hippolita ganz unvermittelt. Sofort nennt der Monsieur erst einige französische Namen. Von den Engländern hält er einen Mr. Gerrard für den nettesten. Und gerade dieser gentleman habe öfters versucht, so erklärt ihm Hippolita, in ihr hofwärtsgelegenes Zimmer einzudringen und zwar vom Hofraume des angrenzenden Wirtshauses aus. Für diese Beleidigung wolle Hippolita sich rächen. Monsieur soll Gerrard mitteilen, daß, wenn er nicht morgen früh 6 Uhr an ihrem Fenster wäre, könnte ihm: the first and last time of asking für immer versagt bleiben. Sie würde bald einem andern Manne als Frau zugesprochen. Obwohl Monsieur Bedenken hegt, daß Gerrard darauf eingehen werde, wenn Monsieur ihm sagt, er sei ihr zukünftiger Gatte, will er doch jenem die Botschaft überbringen . . . for the jest's sake[1]).

3 Die hinzukommende Mrs. Caution vernimmt das Gelächter des Monsieur. Hippolita legt dies als freudiges Erregtsein über die heutige Ankunft seines Onkels aus. Der Monsieur geht singend ab. Die Tante ahnt bereits, daß diese närrische Art des Monsieurs dem Vater Hippolita's nicht gefallen würde. Hippolita kündet Mrs. Caution ihr Sehnen nach den Freuden der Welt, die Tante verurteilt die Unsitte der

[1]) p. 138.

nächtlichen Maskeraden so z. B.: The children of this age must be wise children indeed if they know their fathers, since their mothers themselves cannot inform 'em! O, the fatal liberty of this masquerading age[1])!

Sie hat sich natürlich erst im dreißigsten Lebensjahre um einen Mann gekümmert.

Hippolita: Above her father's butler or coachman. —

Da der Vater, wie es scheint, nicht mehr kommt, gehen Tante und Nichte schlafen.

### II. Szene. The French House.

4 Gerrard, Martin, Monsieur.

Gerrard verzichtet auf das französische Sonett, das der Monsieur singen will. Er trinkt auf das Wohl der Dame, der er solange die Cour gemacht haben soll und von derem Wunsche er soeben Nachricht erhalten hat. Der Monsieur preist nun überschwenglich das Franzosentum im Gegensatze zu England und Holland. In letzteren habe er von einem hohen Beamten sogar gesehen, wie er hinter dem Ladentisch stand und Seife abwog. Die beiden anderen gentlemen überhäufen den Monsieur mit ironischen Schmeicheleien.

5 Zwei Halbweltdamen, Flounce und Flirt, drängen sich Gerrard und Martin auf. Sie müssen mit der Gesellschaft des Monsieur fürlieb nehmen, der von ihrem: deshabillé entzückt ist. Sie schmeicheln seinen französischen Wesen und können so auf Kosten des

[1]) p. 141.

Gecken gut soupieren. Die Flirt macht ihm ein Liebesgeständnis . . . . I will be kept. — Der Monsieur folgt ihnen nach ihrer Wohnung, genannt Crooked-billet.

### II. Akt.

I. Szene. Don Diego's Haus am Morgen.

1 Don Diego (in spanischem Kostüm) erfährt von seiner Schwester Mrs. Caution, daß Hippolita während seiner Abwesenheit keinem männlichen Wesen zu Gesicht gekommen sei, ausgenommen dem Neffen.

II. Szene. Ein Zimmer in Diego's Hause.

2 Hippolita, Gerrard, in einiger Entfernung die Prue.

Hippolita bestreitet, daß sie ihm eine Aufforderung, in ihr Zimmer einzudringen habe zukommen lassen. Ihren Unmut weiß Gerrard nicht zu wenden. Er wird ihr gegenüber verlegen, das gefällt ihr. Sie lächelt ihm zu. Er will ihr die Hand küssen. Hippolita glaubt, er wolle sie entführen, woran Gerrard aber nicht denkt. Darauf Hippolita: [Aside] Dull, dull man of the town! are all like thee? He is as dull as a country squire at questions and commands[1]). Als er vernimmt, daß sie eine Erbin von £ 1 200 jährlicher Rente ist, will er Hippolita entführen, da meldet die Prue das Kommen des Vaters.

3 Gerrard und Hippolita haben dem Eintretenden den Rücken gekehrt. Gerrard führt sie umher, als ob sie einen corant[2]) tanzte. Diego schäumt vor Wut. Mrs. Caution setzt erschreckt ihre Brille auf. Hippolita

[1]) p. 160.

[2]) Coranto, a quick and lively dance cf. p. 162.

fleht den Gerrard an, er soll etwas singen. Das kann er nicht. Da wendet sich Hippolita ihrem Vater zu, umarmt ihn scheinbar freudig erregt über seine Ankunft. Diego stürzt mit gezücktem Degen auf Gerrard los, er kennt keine Mäßigung seines Zornes. Er glaubt nicht an die Worte seiner Tochter, die ihm in Gerrard ihren Tanzmeister vorstellt. Die im Zimmer befindliche Geige könnte zwar auf die Anwesenheit eines Tanzmeisters hindeuten, wenn die Tante sie nicht als Eigentum des Monsieur erkannt hätte. Diego und Mrs. Caution suchen nun vergeblich den: gentleman dancing-master auszuforschen, der sich ziemlich reserviert verhält. Als Diego abermals gegen Gerrard den Degen erhebt, wirft sich Hippolita dem Vater zu Füßen und kündet ihm, daß dieser Tanzmeister auf den Wunsch ihres zukünftigen Gatten, des Monsieur engagiert sei, um ihr den corant zu lehren. Mrs. Caution weiß von dem Wunsche des Neffen nichts. Die schlaue Nichte schreibt dies der Gedächtnisschwäche ihrer Tante zu. Da Diego vom Tanze etwas versteht, soll die Stunde fortgesetzt werden, aber Hippolita geniert sich. Vater und Tante lassen Gerrard und Hippolita allein. Er will sie entführen. Hippolita hat Angst vor dem Fluche des Vaters. Sie willigt nicht ein. Gerrard soll vorderhand die Rolle des Tanzmeisters weiter spielen. Die Liebe wird ihn bald zum Meister in dieser Kunst machen.

4 Re-enter Diego. Er befiehlt Gerrard, nachmittags, am Abend und Morgen drei Mal noch eine Tanzstunde zu geben. Exeunt Diego, Gerrard.

5 Eine Dame erscheint und singt der Hippolita ein neues Lied vor, dessen Sinn ist: sich nicht mit einem Narren zu verheiraten.

. . . . To let a fop her bed enjoy,
Is but a lawful wench for gain.

### III. Akt.

#### I. Szene. Don Diego's Haus.

1 Monsieur, Hippolita, Prue.

Hippolita hat Monsieur rufen lassen, um ihm mitzuteilen, daß er die Notlüge, Gerrard als Tanzmeister zu betrachten, bis zu ihrer Hochzeit aufrecht erhalten soll. Später kann ihr Vater den wahren Sachverhalt erfahren. Monsieur, der zuerst des langen und breiten sich über die französische Narrenhaftigkeit, die dort Weisheit ist, ausgelassen hat, nimmt selbstverständlich Hippolita's Vorschlag an.

2 Die Vorigen, Diego, Mrs. Caution, ein kleiner Neger.

Monsieur übt auf seinen Onkel mit seinen französischen Manieren keinen allzu günstigen Eindruck aus. Bald beschimpft Diego den Monsieur de Pantalons, Monsieur amüsiert sich über den enghösigen Spanier, die anderen Anwesenden über den Zusammenprall dieser beiden extremen Naturen. Diego macht dann von seiner hausväterlichen Gewalt Gebrauch und zwingt seinen Neffen das Franzosentum abzulegen, wobei er auf den heftigsten Widerstand bei dem Monsieur stößt. Die Frauen gehen lachend hinaus, Monsieur muß sich in ein spanisches Kostüm werfen. Exit.

3 Die Prue führt den Tanzmeister herein, über dessen Pünktlichkeit Diego hocherfreut ist. Sodann frägt er Gerrard, ob er verheiratet sei, worauf dieser erwidert, er würde es bald sein, wenn nicht der Vater wäre, der ihren Herzensbund nicht segnen wird. Nun gibt ihm Don den Rat, Gerrard soll es wie andere Tanzmeister machen, nämlich die Tochter einfach entführen, da doch die Braut sicher eine seiner Schülerinnen sei, was Gerrard bejaht.

4 Die Komödie der Tanzstunde beginnt wieder, als Hippolita und Mrs. Caution erscheinen. Letztere übt strenge Kritik an dem allzu starken Händedrücken der beiden Liebenden. Als Hippolita sich gar noch beim Tanze rückwärts beugen soll, ist die Tante empört. Da die Gegenwart der Mrs. Caution nur störend wirkt, drängt Diego sie mit sich hinaus, ungeachtet ihrer Warnung, sich vor diesem Tanzmeister zu hüten.

5 Hippolita, obwohl sie die Hintergehung ihres Vaters nicht recht findet, willigt jetzt in den Fluchtplan ein. Gerrard hat bereits die Hinterzimmer des nachbarlichen Wirtshauses gemietet, damit niemand die Entführung bemerkt. Ein Pfarrer ist bestellt und auch eine sechsspännige Kutsche steht bereit.

6 Re-enter Diego, Mrs. Caution.

Don: . . . . . you have told her what and how to do, you have done all.

Gerrard: We have just done indeed, sir.

Hippolita: Ay, sir, we have just done, sir.

Mrs. Caution: And I fear just undone, sir[1]).

---

p. 190.

An Hippolita's Herzklopfen, an dem zerknitterten Taschentuche glaubt die Tante zu der Befürchtung Anlaß genug zu haben. Diego erklärt sich Hippolita's Erregung aus der ungewohnten Bewegung beim Tanzen. Gerrard ist es abermals unmöglich zu singen und eine Tanzstunde zu geben, da er über die Vorwürfe der Mrs. Caution erbittert ist. Diego entläßt Gerrard und bestellt ihn für den Abend. Noch einmal mahnt Mrs. Caution ihren Bruder, dem schwindlerischen Tanzmeister nicht zu trauen. Er hört nicht auf sie.

### IV. Akt.

I. Szene. Ein Zimmer in Don Diego's Haus.

1 Monsieur als Spanier gekleidet aber noch in pantaleons. Hippolita und Prue verlachen ihn zu seinem Ärger.

2 Die Vorigen, Diego, Mrs. Caution.

Der Onkel verlangt, daß Monsieur seine französischen Hosen gegen spanische vertausche. Exit Monsieur.

Hippolita will einen Engländer zum Manne. Die Tante erinnert an den Tanzmeister. Diego bleibt für Mrs. Caution's Mahnung taub.

3 Monsieur, ganz als Spanier gekleidet, außer der Halskrause. Ob er will oder nicht, ob er fleht oder anmaßend wird, er muß die spanische golilia anlegen. Ein kleiner Neger soll ihm spanische Manieren beibringen.

Diego, Mrs. Caution, Hippolita gehen ab, da die zur Hochzeitsvorbereitung bestellten Leute gekommen sind.

4 Während Monsieur von seinem kleinen, schwarzen Lehrmeister unterrichtet wird, hält die Prue einen Monolog, worin sie zum Entschlusse gelangt, dem Monsieur ihre Neigung zu ihm zu gestehen. Sie tut es, als Monsieur des Drilles satt, sich ihr nähert, indem sie ihm von einem Traum erzählt. Monsieur sei nämlich nachts in ihr unverschlossenes Schlafzimmer gekommen und habe sich an ihr vergangen. Sie hat nun solche Angst vor ihm!

Monsieur: Ne 'er fear it: — dreams go by the contraries[1]).

Darauf gesteht sie ihm, daß sie nachts im Schlafe zu gehen pflege. Monsieur erwidert, dann werde er sein Zimmer verschließen!

5 Gerrard erscheint, dem die Prue etwas zuflüstern will. Er hört nicht auf sie, da er Hippolita zu sprechen verlangt. Exit Prue.

Monsieur bittet Gerrard, die ihm aufgedrungene Tanzmeisterrolle noch eine Weile geschickt weiterspielen zu wollen, was jener gern verspricht. Auch teilt Monsieur dem Gerrard den Grund seines ihm aufgedrungenen Spaniertumes mit.

6 Re-enter Diego, Hippolita, Mrs. Caution, Prue.

Mrs. Caution rät von neuem zur Vorsicht mit dem Tanzmeister. Diego, unterstützt von seinem Neffen, will in Gerrard keinen Betrüger erblicken. Aus der Tanzstunde wird auch wieder nichts wegen der Gegenwart besonders der Mrs. Caution. Auf Anraten des

[1]) p. 202.

Monsieurs begibt sich der Vater mit ihm hinaus, nach langem Überreden auch die Tante.

7 Gerrard drängt zur Flucht. Hippolita willigt nicht ein. Er bittet, fleht — umsonst. Dazu erklärt Hippolita, daß sie keine reiche Erbin sei. Um so leichter sei die Geliebte zu entführen, entgegnet Gerrard. Er will Hippolita ohne alle Mitgift heiraten. Als er sie hinwegführen will, klopft die Prue an die Tür, um ihren Herren herbeizurufen, da sie glaubt, dadurch Hippolita aus ihrer Bedrängnis helfen zu können.

8 Re-enter Diego, Mrs. Caution.

Gerrard zeigt sich in schlechter Laune, weil Hippolita anmaßend geworden sein soll. Hippolita flüstert ihm zu, to be as patient as a dancing-master still [1]).

Nun sollen Gerrard und Hippolita endlich ihre Fertigkeiten zeigen. Mrs. Caution, obwohl bebrillt, erspäht, daß Hippolita dem Gerrard schmachtende Blicke zuwirft, und rügt dies. Hippolita sucht sich und den Geliebten aus der heiklen Situation herauszulügen. Ihr wird schlecht. Allein, das Mittel hilft nicht mehr. Gerrard soll die Geige spielen. Er schlägt vor, Monsieur, der inzwischen auch wieder erschienen ist, mag es tun. Doch dieser kann es nicht. Aber Diego's Langmut geht jetzt zu Ende. Dem Tanzmeister wird die Geige in die Hand gedrückt, deren Saiten er bis zum Platzen spannt. Dann schmettert er das Instrument zu Boden und gebärdet sich wie rasend darüber. Diego läßt von seinem

p. 212.

Wunsche ab, doch ladet er Gerrard höhnisch als Musiker zum morgigen Hochzeitsfeste seiner Tochter ein. Da es scheinbar Hippolita nicht will, schlägt Gerrard die Einladung ab. Sie fügt sich des Vaters Wunsche. Nur einige geheime Worte bittet sie mit Gerrard noch wechseln zu dürfen. Weil Mrs. Caution dies nicht gestatten will, erlaubt es der Vater. Nachdem Diego dem dancing-master den Auftrag gegeben hat, einige andere Fiedler mitzubringen, entfernt er sich mit den übrigen, Gerrard mit seinen trüben Gedanken allein lassend:

Fortune we sooner may than woman trust:
To her confiding gallant she is just;
But falser woman only him deceives,
Who to her tongue and eyes most credit gives.

### V. Akt.

I. Szene. Ein Zimmer in Don Diego's Haus.

1 Monsieur und der Neger stolzieren über die Bühne. Ihnen folgt Gerrard. Nach dem Weggange des Schwarzen wird er von Monsieur gefoppt, daß er sich von Hippolita und ihm habe zum Narren halten lassen. Gerrard ist darüber im Innersten zerknirscht. Er ist an seiner Geliebten jetzt ganz irre. Der Geck tröstet ihn: die Männer seien ja alle nur Narren der Frauen. Monsieur reicht Gerrard die Hand zur Freundschaft; worauf Letzterer den Monsieur verprügelt, der zwar den Degen zieht, aber sich nicht zum Zweikampfe anschickt. Er ist ja bald der

glückliche Gatte Hippolita's. Da stichelt Gerrard dem Narren mit der Spitze seines Degens an den Beinen herum, so daß Monsieur einen unfreiwilligen Tanz aufführen muß.

2 Hippolita erscheint. Monsieur erklärt sofort, ihr Kommen sei für seinen größten Feind eine Rettung gewesen. Gerrard überhäuft nun Hippolita mit bitteren Vorwürfen. Hippolita will den beleidigten Tanzmeister zu besserer Laune bringen. Monsieur soll vor der Tür warten, um des Vaters Ankunft zu melden. Exit Monsieur.

3 Hippolita gesteht Gerrard ihre Liebe und erklärt ihm ihr gestriges Verhalten. Die Gelegenheit war nicht günstig. Heute aber, da sie sich unter dem Schutze von Gerrard's bewaffneten Freunden, den vermeintlichen Musikanten, befindet, will sie dem Zorne ihres Vaters trotzen und ihm verkünden, daß nur Gerrard ihre Hand besitzen soll. Gestern habe sie den Geliebten auf die Probe gestellt. Seine Eifersucht habe auch von seiner Liebe zu ihr gesprochen. Nun gilt es noch, die £ 1 200 zu retten. Gerrard küßt seinem klugen Bräutchen die Hand.

4 Monsieur stürzt atemlos herein, hinter ihm Diego, der noch Gerrard's Handkuß bemerkt. Er gerät in große Wut. Monsieur legt den Kuß als Kompliment vor Beginn des Tanzes aus. Doch Diego glaubt nicht mehr an die Echtheit des Tanzmeisters. Monsieur teilt die Erkenntnis seines Onkels nicht.

5 Die Vorigen, Mrs. Caution. Als sie vernimmt, daß ihr Bruder zur richtigen Einsicht über den Tanz-

meister gelangt ist, hält sie Gerrard auf einmal nicht für einen Betrüger. Es klingelt — Mrs. Caution geht hinweg. Monsieur beschwört seinen Onkel zu glauben, einen wirklichen Tanzmeister vor sich zu haben.

6 Ein Pfarrer erscheint. Gerrard will mit Hippolita das Zimmer verlassen, Diego versperrt ihm mit seinem Degen den Weg. Monsieur will alles beichten. Diego aber will seine befleckte Ehre mit dem Blute Gerrard's reinigen. Monsieur drängt die anderen zur Tür hinaus und versperrt diese mit seiner Person. Auch wenn Hippolita entehrt ist, verspricht er, sie zu heiraten.

7 Mrs. Caution kehrt zurück. Ihr folgen maskiert Flounce und Flirt. Sie wünschen Monsieur zu sprechen, der sich nun in einer sehr peinlichen Lage befindet. Er schenkt der Flirt seinen Ring und bittet sie um Schweigen.

8 Gerrard und Hippolita knien vor dem Vater nieder und flehen um den Segen zu ihrer Heirat, die soeben geschehen ist, wie der Pfarrer bestätigt. Diego ist fassungslos. Die Prue holt die Musikanten herbei. Martin erscheint im gleichen Augenblicke, als Diego auf Gerrard losstürzen will. Vor der Übermacht muß der stolze Spanier weichen.

9 Monsieur verzichtet auf Hippolita und nimmt die Flirt zu seiner mistress, die p. 236—239 über die Art und Weise, wie sich ihr beiderseitiges Verhältnis gestalten soll, eine detailierte Auseinandersetzung gibt.

10 Inzwischen hat Diego sich überlegt, daß er, um seinen spanischen Stolz und seine Klugheit zu retten,

jetzt gestehen will, er habe die ganze Sache längst durchschaut. Seit seinem jüngsten Wiedersehen mit dem Monsieur habe er alle Achtung vor ihm als seinen zukünftigen Schwiegersohne verloren. Mrs. Caution hält den Bruder trotzdem noch für einen großen Dummkopf. Diego bemerkt weiter, der Tanzmeister habe ihn mit seinem stolzen, edlen Wesen für sich gewonnen. Und wie heutzutage die Väter ihre Schwiegersöhne täuschen, so will auch er es tun, indem er dem jungen Paare die Hälfte seines Vermögens sofort spendet, den Rest sollen sie nach seinem Tode haben. Dies hatten Gerrard und Hippolita sich allerdings nicht erträumt. So hat eben niemand Diego täuschen können, er aber alle!

Diego: . . . The less we speak, the more we think;
And he sees most, that seems to wink.

Darauf gibt Hippolita dem Vater ihren Segen:

When children marry, parents should obey
Since love claims more obedience far than they. Exeunt.

## Der Bau von The Gentleman Dancing-Master.

### I. Akt.

1 Hippolita's Abgeschlossenheit von der Welt und ihre Abneigung gegen den ihr aufgedrungenen zukünftigen Gatten gibt den „scharf bezeichnenden Akkord".

2 Hippolita's List und die Torheit des Monsieurs bildet den Übergang von der Einleitung zur beginnenden

Handlung. Das „Moment der Bewegung“ entsteht durch die Bereitwilligkeit des Monsieurs, Gerrard zu benachrichtigen.

3 Mrs. Caution charakterisiert Diego und Monsieur als grundverschiedene Naturen.

4 Monsieur hat seinen Auftrag erfüllt. Gerrard will Hippolita's Aufforderung Folge leisten.

5 Monsieur tritt zur Flirt in ein Liebesverhältnis. (Vorbereitung des plot.) Damit ist die Exposition klar und deutlich gegeben:

Gerrard wird Hippolita zu erringen suchen;

Diego und Monsieur werden aneinander geraten;

Flirt wird Monsieur mit ihrer Liebe verfolgen.

**II. Akt.**

1 Mrs. Caution's Bericht von Hippolita's tatsächlicher Abgeschlossenheit vom Weltgetriebe.

2 Hippolita will mit Gerrard fliehen.

3 Sie werden vom Vater überrascht. Hippolita's Lüge.

4, 5 Folgen der Notlüge. Mrs. Caution's Mißtrauen.

6 Eine Dame singt der Hippolita ein Lied vor.

Mit 3 ist die „erste Stufe der Steigerung“ erreicht, die verstärkt wirkt durch die kontrastierend wirkenden Auftritte 1, 2.

**III. Akt.**

1 Monsieurs Versicherung seiner Verschwiegenheit.

2 Diego's und Monsieurs Charaktere prallen aneinander.

3 Gerrard's Wesen gefällt dem Diego.

4 Mißglückte Tanzstunde.

5 Plan zur Entführung.

6 Diego's Wunsch zur Fortsetzung der Tanzstunde zu einer anderen Zeit.

Eine zweite Stufe der Steigerung ist insofern erreicht, als der Vater den Liebenden, wenn auch unbewußt, entgegenkommt, indem er Gerrard ferner Zutritt zu seinem Hause gestattet, trotz des Gegenspiels seiner Schwester.

**IV. Akt.**

1, 2, 3, 4 dienen indirekt nur zur Fortführung der Handlung, als Hippolita dem Vater ihre Abneigung gegen ihren Vetter merken läßt.

5 Monsieur wird Gerrard's unfreiwilliger Helfer zur Flucht.

6 Hippolita's List und das Mißtrauen der Tante täuschen Diego abermals über die verunglückte Tanzstunde hinweg.

7 bringt nun die dritte Stufe der Steigerung und zugleich mit ihr den Höhepunkt der Handlung und „die Umkehr":

Alles ist zur Flucht bereit, nur Hippolita nicht.

8 Aus der Tanzstunde wird abermals nichts, da jetzt Gerrard in fassungslose Erregtheit gerät. (Erste Stufe der fallenden Handlung.)

**V. Akt.**

1 Monsieur verhöhnt Gerrard, dessen Verzweiflung und Zerknirschung die zweite Stufe der fallenden Handlung zeitigt.

2, 3 Hippolita's Erklärung ihres Verhaltens.

4 bringt mit der Erkenntnis Diego's, einen Betrüger vor sich zu haben, und der für Gerrard daraus entstehenden gefährlichen Situation die dritte Stufe der fallenden Handlung.

5 Monsieurs Vermittelungsversuch bildet ein retardierendes Moment.

6, 7 Mit dem Erscheinen des Pfarrers und der Flirt entsteht das plot.

8, 9 Gerrard's und Hippolita's Heirat, der Verzicht des Monsieur auf Hippolita. (Wirkung des plot.)

10 bringt den befriedigenden Abschluß: Die Einwilligung des Vaters.

## Ergebnis.

Wie aus der Analyse hervorgeht, hat The Gentleman Dancing-Master nur eine Handlung. Dadurch unterscheidet sich dieses Werk von sämtlichen anderen Lustspielen Wycherley's. Was aber das ungleich Wichtigere ist: The Gentleman Dancing-Master zeigt einen eigenartig regelmäßigen Aufbau. Akt I dient zur Exposition; II und III zur Steigerung, IV bildet den Höhepunkt und Umkehr der Handlung, V zeitigt das plot. Die steigende Handlung besitzt drei Stufen, die fallende desgleichen.

Wiederum wie in seinen anderen Lustspielen sucht der Dichter durch Kontrastierung zu wirken. z. B. Mrs. Caution überzeugt Don Diego von Hippolita's

Abgeschlossenheit — darauf gewahrt er einen gentleman mit seiner Tochter in deren Zimmer.

Für die sich rein synthetisch entwickelnde Handlung sind völlig unwesentlich die Auftritte II 6. IV 4. Letzterer ist der Pikanterie wegen eingeflochten. Doch wirkt er insofern weniger obszön, als das Komische in ihm sehr stark hervortritt.

Die Liebesaffäre des Monsieurs mit der Flirt hat ihre völlige Berechtigung, da durch sie das plot herbeigeführt wird. Auch, daß Monsieur die Nacht nicht im Hause seines Onkels zubringt, ist vom Dichter mit berechnender Absicht bewirkt worden, um einer vorzeitigen Verwickelung vorzubeugen.

Nach allen diesem kann man bereits sagen, daß Wycherley mit Sorgfalt an dem Werke gearbeitet hat und vielleicht auf Grund dramatischer Studien, denen er sich während der zehn Jahre hingegeben haben mag, wo über seine Lebensführung nichts überliefert ist.

Wie steht es nun mit der Charakterzeichnung?

Die Hauptperson des Lustspiels ist wohl weniger der gentleman dancing-master, als vielmehr Hippolita.

Indem ich auf p. 177 d. A. verweise, wo ich des Näheren auf diesen Punkt eingehen werde, nehme ich jetzt an, daß der Dichter betreffs des Alters Hippolita's keine exakte Angabe gemacht habe, so ist ihm die Zeichnung dieser Gestalt trefflich gelungen.

Die geschickten Einfälle, mit denen sie die für Gerrard wie sie selbst oft äußerst gefährlichen Situationen abzuwenden, die Tanzstunde zu verhindern und

Gelegenheit sich zu verschaffen sucht, um mit Gerrard sich ungestört verabreden zu können, diese Notlügen sind so ungekünstelt, so natürlich, so dem Charakter Hippolita's entsprechend! Denn die Listigkeit, mit der sie dem Monsieur den Namen Gerrard's entlockt, charakterisiert bereits Hippolita's Wesen vollkommen.

Trotzdem ist ihr Verhalten stets dezent. Beim ersten Zusammentreffen mit Gerrard zeigt sie eine durch ihre Erziehung und gesellschaftliche Stellung bedingte Zurückhaltung, der gegenüber Gerrard sich ziemlich hilflos verhält, bis ihm Hippolita diskret die Augen öffnet. Dieser zweite Auftritt des zweiten Aktes ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, vom Dichter mit einer Delikatesse gezeichnet, wie sie in keinem seiner änderen Werke sich nur annähernd vorfindet. Ja, sogar einen Anflug von Idealismus bietet der siebente Auftritt des vierten Aktes, wo Hippolita Gerrard auf die Liebesprobe stellt, wo sie ihm verkündet, sie sei keine reiche Erbin und er sie dennoch entführen will. Als Hippolita weiß, daß Gerrard sie auch ohne die Rente von 24 000 Mark heiraten wolle, verrät sie ihm ihre neue List betreffs der Musikanten.

So täuscht Hippolita eigentlich sämtliche Personen ihrer Umgebung und beherrscht während des ganzen Stückes die Situation durch die ihr vom Dichter in ganz besonderem Maße zuerteilte weibliche Schlauheit, die aber ausnahmslos sympatisch wirkt.

Auch die Gestalt Gerrard's, dessen Verhalten allerdings ziemlich passiv ist, trägt äußerst sympatische

Züge, die besonders in dem bereits besprochenen zweiten Auftritte des zweiten Aktes hervorleuchten. Seine oben erwähnte Hilflosigkeit gegenüber dem jungen Mädchen und vorher das im starren Gegensatze dazu stehende Betragen zu der Flounce und Flirt zerstören die Einheit des Charakters keineswegs. Gerrard fühlt sich in eine nahezu ungewohnte Sphäre versetzt, wodurch seine Unbeholfenheit psychologisch sich wohl erklären läßt. (Dieses Moment zeugt aber wieder von dem künstlerischen Scharfblicke Wycherley's.) Im Widerspruche mit seinen übrigen Charaktereigenschaften steht aber auch nicht die in Gerrard's Herzen erwachte selbstlose Liebe zu Hippolita, der quälende Zweifel an Hippolita's Aufrichtigkeit und seine Fassungslosigkeit über Hippolita's scheinbar niedrige Gesinnung. Und diese Erregtheit Gerrard's benutzt der Dichter äußerst geschickt zur vierten Unterbrechung der Tanzstunde, wo hingegen Hippolita's abermalige List sicher gekünstelt erscheinen würde.

Die Ausnutzung des für ihre Absicht günstigen Alleinseins mit dem Pfarrer wird wohl auf das Konto beider Liebenden zu setzen sein. Mit dieser Handlung setzt Hippolita der Betörung ihres Vetters, des Monsieurs, die Krone auf.

Monsieur, der gutmütige, schwatzhafte, französisierende Einfaltspinsel ist überhaupt nur ein Werkzeug für die Absichten seiner Cousine. Einen merkwürdigen Heldenmut zeigt er in V 6, wo er sich für Gerrard und Hippolita in die Schanze schlägt. Als Dank verheiratet sich Hippolita mit seinem Nebenbuhler. Und

nicht genug damit, es erscheint noch die Flirt, um ihn in eine nichts weniger als angenehme Situation zu bringen. Er ist als komische Figur gedacht. Und zwar liegt das Komische seines Wesens darin, daß das Gewichtige seiner Worte in ein relatives Nichts seiner Taten umschlägt und umgekehrt. z. B.: Im fünften Akte, Auftritt 1, nimmt er die Herausforderung Gerrard's nicht an. In Auftritt 2 prahlt er vor Hippolita, daß ihr Erscheinen Gerrard's Glück gewesen sei.

Im schärfsten Kontrast zu Monsieur steht die Gestalt seines Onkels, des Mr. Formal oder Don Diego, der als stolzer, klugredender, steifer Spanier gezeichnet ist. Die Nachäffungssucht des Spaniertumes läßt ihn zur Karrikatur werden. Das Komische seiner Person besteht darin, daß er selbsteingenommen ist von seiner Klugheit, die doch so relativ nichtig ist. Wie bereits bezüglich zweier Gestalten aus Love in a Wood gesagt worden ist, daß sie der Dichter die Situation für sich insofern günstig gestalten läßt, als er ihnen die Erkenntnis der ganzen Sachlage unterschiebt cf. p. 148 d. A., so wendet er das gleiche Mittel auch in The Gentleman Dancing-Master an. Doch hier entspricht diese Handlungsweise ganz und gar dem Charakter: Diego will klug sein. Als er eingesehen hat, daß er betört worden ist, behauptet er, über den Tanzmeister längst im klaren gewesen zu sein und rettet so seine spanische Weisheit. Daß auch Diego als komische Figur gedacht ist, dies beweist der zweite Auftritt des dritten Aktes.

Die Verkörperung des „common sense“ ist Mrs. Caution. Sie trägt die natürlichsten Züge aller Bühnen-

gesalten, die Wycherley überhaupt geschaffen hat. Von ihrer ersten Begegnung mit Gerrard an weiß sie, daß er kein berufsmäßiger, sondern ein: gentleman dancing-master, ein Tanzmeister widerwillen ist. Immer und immer wieder rät sie ihrem so klugen Bruder zur Vorsicht. Gerade aber weil sie dies konstant tut, deshalb glaubt er ihren Worten nicht, was noch sehr bezeichnend für Diego's Charakter ist. Als er aber endlich seinen Irrtum einsieht, und als Mrs. Caution merkt, daß Gerrard dadurch in eine sehr gefährliche Lage kommen kann, bei der, wenn auch nur nachempfundenen Heißblütigkeit Diego's, da sucht sie ihn von dieser Einsicht wieder abzubringen. Ihre Gestalt hat der Dichter mit Berechnung und Geschick in die Handlung eingefügt. Einmal bringt ihr nüchterner Blick, ihr gesunder Menschenverstand im Verhältnis zu der Torheit des Diego eine feine Komik des Widerspruchs hervor, andererseits macht sie durch ihre richtigen Einwände die Situation natürlicher. Und dies hat meines Erachtens nach der Dichter besonders im Auge gehabt.

Die übrigen Personen des Lustspiels lassen sich summarisch behandeln. Sie gehören zur Statisterie. —

Welcher Grundgedanke durchzieht nun das Werk; welche Tendenz spricht aus ihm?

Vor allen Dingen will Wycherley wohl zeigen, daß gegen die natürliche weibliche Schlauheit auch der väterliche Scharfsinn machtlos ist, und daß die Erziehungsmethode: ein Menschenkind in völliger Abgeschlossenheit von der Welt heranwachsen zu lassen

nur ein ungewünschtes Resultat zeitigt; denn das Gefühl der Sehnsucht nach der Welt und ihren versagten Freuden wird in diesem Wesen so stark hervortreten, daß die Gedanken sich auf die Befreiung aus der Gefangenschaft konzentrieren, wodurch die dem weiblichen Geschlechte an sich eigene Überlegenheit an List gegenüber dem männlichen nur noch erhöht wird.

Weiter ist aber auch eine gewisse politische Tendenz herauszulesen. Von den Gestalten des Don Diego und Monsieurs ist letztere mit einer Antipathie gegen das Franzosentum gezeichnet, das er durch die Person des Monsieurs entschieden lächerlich macht. Dies war die allgemeine Stimmung der Engländer zur damaligen Zeit gegen Frankreich. Sie verriet ja alles Andere eher, als Sympathie! So liegt der Gedanke nahe, daß Wycherley dieser franzosenfeindlichen Stimmung Rechnung tragen wollte.

Ferner zeigt der Bericht des Monsieurs p. 144, 145 eine scharfe Spitze gegen Holland. Dort heißt u. a.: I did visit, you must know, one of de principal of de State-General, to whom I had recommendation from England, and did find his excellence weighing soap . . . . . and his lady was taking de tale of chandels wid her own witer hands, ma fir!

Man kann wohl mit der Vermutung nicht fehl gehen, daß Wycherley dieses letztere politische Moment für den äußeren Erfolg in sein Werk eingeflochten hat. Er wollte dem Kriegsenthusiasmus Tribut zahlen.

Ferner hat er sicher durch die Auftritte I 5; IV 4; V 9 den obszönen Forderungen seines Publikums Rechnung getragen.

Endlich scheint mir auch die Betonung von Hippolita's Alter: a poor girl at fourteen[1]) ein solches Zugeständnis zu sein.

Im Epiloge zum Lustspiel sagt Wycherley über Hippolita's Charakterzeichnung folgendes[2]):

But our Hippolita . . . . . .
. . . . . does frankly own
The charakter to be unnatural;

Damit will der Dichter sagen, daß eine Gestalt, wie die der Hippolita in den Bürgerkreisen sich wohl kaum finden wird.

. . . . . since she's like one
Of us bold flirts of t'other end o' th' town;

Hier war es allerdings Mode, die körperliche, wie geistige Reife in ein sehr jugendliches Alter zu setzen.

Trotzdem halte ich die Worte und Handlungen, die Wycherley einem 14 jährigen Mädchen beilegt, für unwahrscheinlich.

Ein Beispiel[3]):

Hippolita: . . . . a husband's jealousy, which cunning men would pass upon their wives for a compliment, is the worst can be made 'em; for indeed it is a compliment to their beauty, but an affront to their honour . . . .

Da im übrigen aber der Charakter Hippolita's, wie bereits dargelegt, korrekt durchgeführt worden ist,

[1]) p. 131. [2]) p. 242. [3]) p. 224.

so nehme ich an, daß Wycherley mit dieser genauen Angabe des Alters, Hippolita's Gestalt einen gewissen sensationellen Beigeschmack geben wollte.

Überhaupt glaube ich, folgende Hypothese aufstellen zu dürfen: Ich halte The Gentleman Dancing-Master für das erste Lustspiel des Dichters, als seinen ersten veröffentlichten Versuch, weil die ganze Technik des Werkes, die Einheitlichkeit der Konzeption, die mit Fleiß gezeichneten Charaktere darauf hindeuten. Rein äußerlich unterscheidet es sich schon durch das Fortfallen irgend einer Nebenhandlung, auch von dem als sein Erstlingswerk angesehenen Stücke: Love in a Wood.

Vielleicht hat Wycherley The Gentleman Dancing-Master gar nicht an die Öffentlichkeit bringen wollen. Der Erfolg von Love in a Wood hat ihn möglicherweise dazu verleitet.

Und noch ein Umstand. Klette p. 51 führt die Traumerzählung der Prue auf eine Episode zurück, die sich zwischen Lord Hamilton und Miss Stewart in ähnlicher Weise vollzogen habe. Weiter soll Don Diego ein Prototyp in der Gestalt des Lord Arlington gehabt haben. Ich behaupte nun, Wycherley hat sein Werk, um für dieses Interesse bei Hofe zu erwecken, so zurechtgestutzt, daß man unschwer an die oben erwähnten Personen denken konnte. Daß der Dichter aber allein um dieser Personen willen es geschrieben habe, ist nicht anzunehmen. Überdies ist noch ein Punkt zu berücksichtigen. Die Rollen des Monsieurs

und des Don Diego sind sicher den beiden zur Zeit hochberühmten Schauspielern Nokes und Angel auf den Leib geschrieben. Ein Zeichen dafür, daß der Dichter mit klarer Berechnung sich bemüht hat, für sich die Gunst der Bühnengrößen zu erwerben.

Und interessant ist es nun, wie er eingesehen hat, bevor er mit seinen Werken die Bühne betrat, daß die Technik der Doppelhandlung für das Lustspiel seiner Zeit unumgänglich notwendig war, und daß vor allen Dingen eine abwechslungsreiche Gesamthandlung, eine effektvolle Situationskomik, ein krasser Bühnenrealismus die Grundbedingung für den äußeren Erfolg bilden müssen. Und diese Forderungen lassen sich vollkommen aus dem Geiste der Zeit erklären. So schuf er, indem er sich an das Bühnenwerk eines einflußreichen Landmannes Sir Charles Sedley[1]) anlehnte, Love in a Wood. Bühnenglück und Frauengunst führten Wycherley zum Herzen seines Königs. In die Zeit, wo sich des Dichters Glücksstern in aufsteigender Linie bewegte, fielen die beiden Aufführungen von The Gentleman Dancing-Master cf. p. 56, 57 d. A., deren Mißerfolg Wycherley wohl kaum allzu schmerzlich berührt haben mag. Er hatte sich scheinbar in die Zeitverhältnisse gefunden und sein Werk nur auf gut Glück herausgebracht.

Ich habe nun gerade diesem Werke eine besonders eingehende Untersuchung zuteil werden lassen, weil ich

[1]) cf. E. Plückhahn: Sir Charles Sedley's: The Mullberry Garden und Bellamira or the Mistriss. (Diss.)

aus ihm die hervorragende dramatische Begabung Wycherley's am reinsten hervorleuchten zu sehen meine, weil der Dichter hier den Forderungen seinerzeit am wenigsten Rechnung getragen hat, sondern bestrebt gewesen ist, wenn auch nicht an diesem Lustspiele, so doch über dieses hinweg, ein dramatisches Kunstwerk schaffen zu können. Die Ablehnung von The Gentleman Dancing-Master gilt mir als Beweis dafür, daß das Zeitalter Wycherley's für das Entstehen eines dramatischen Kunstwerkes ein höchst unfruchtbarer Boden war. Dieser Einsicht hat sich der Dichter nicht verschlossen. Er rechnete mit den Faktoren, die ich oben als erfolgbedingend in der Zeit der englischen Restauration aufgestellt habe. Und er verrechnete sich nicht, wie ihm dies der große Erfolg von The Country Wife glänzend bewies.

Damit ist die Reihe der Einzeluntersuchungen sämtlicher Lustspiele Wycherley's geschlossen.

## Die Quellen des Lustspiels.

Als primäre Quelle bezeichnet Klette p. 47 Calderon's: El maestro de danzar. Näheres über die Quellenfrage cf. Klette p. 47—53.

## Der Einfluß des Lustspiels.

Irgendwelcher Einfluß von The Gentleman Dancing-Master auf das Werk eines anderen Dichters ist bisher nicht zu konstatieren gewesen.

## Über die Sprache Wycherley's.

Meine Aufgabe soll es jetzt sein, die Sprache Wycherley's vom dramatisch-ästhetischen Standpunkte aus zu betrachten, nicht vom rein philologischen. Bis jetzt galt meine Untersuchung sozusagen der Anatomie des Dramas, jetzt handelt es sich um dessen Physiologie.

Vordem sei mir noch folgende Schlußbetrachtung aus dem vorhergehenden Kapitel gestattet:

Sämtliche Lustspiele Wycherley's sind in je fünf Akte geteilt. Diese Fünfzahl der Akte hat — ausgenommen The Gentleman Dancing-Master — eine innere Berechtigung nicht.

Es geschah dies nach dem zur Zeit üblichen Schema.

Diese Akte teilt nun Ward, der Herausgeber der Werke, in Szenen ein. Und zwar wird der Teil der Handlung eine Szene genannt, den die gleiche Dekoration umschließt, die sogenannte Szene des Regisseurs[1]). Da ich nun mit dem Worte: „Szene" einen ganz anderen Sinn verbinden muß, als es Prof. Brandl in seiner Abhandlung:

Zur Szenenaufführung bei Shakespeare[2])

getan hat, so sehe ich mich gezwungen, anstatt „Szene" ein anderes Wort anzuwenden.

Aus praktischen Gründen habe ich jeden Wechsel (Auftritt und Weggang) der handelnden Personen mit

---

[1]) Freytag, p. 187.

[2]) Sitzungsbericht der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften (phil. hist. Klasse) vom 26. Juli 1906.

„Auftritt“ bezeichnet. Eine derartige Zergliederung des Aktes hat auch insofern ihre Berechtigung, als sie ein in sich geschlossenes, dramatisches Bild gibt.

Nun geschieht es bei Wycherley sehr oft, daß ein einziger Auftritt das in seiner Gesamtheit enthält, was Brandl einzeln mit Informierungsszene[1]), Stimmungsszene[2]), Entschließungsszene[3]) benannt hat; z. B.: The Gentleman Dancing-Master, Akt I 1. Ich setze nun für „Szene“ das Wort „Moment“; dann ist im angeführten Beispiel:

Erstes Stimmungsmoment: Hippolita's Klage über ihre barbarische Tante und ihren unnatürlichen Vater;

erstes Informierungsmoment: Hippolita soll keinem Manne zu Gesicht kommen;

zweites Informierungsmoment: Hippolita soll ihren Vetter heiraten;

zweites Stimmungsmoment: Hippolita's Trostlosigkeit über die ihr aufgedrungene Heirat;

Entschließungsmoment: Hippolita will versuchen, die Bekanntschaft eines anderen Mannes zu machen.

Aus diesen drei verschiedenen Momenten setzt sich der in Monolog und Dialog geteilte Auftritt zusammen.

Was den Monolog anbetrifft, so nehme ich folgende Dreiteilung vor:

---

[1]) Brandl, p. 2.

[2]) Brandl, p. 2.

[3]) Brandl, p. 2.

1. Anfangsmonolog;
2. Innenmonolog;
3. Schlußmonolog

eines Aktes.

Der Anfangsmonolog fehlt bei Wycherley völlig.

Der Innenmonolog findet sich: L. W.[1]): p. 107. G. D.[2]): p. 199, 200. C. W.[3]): p. 317, 333, 338. P. D.[4]): p. 392, 428, 431, 474, 405, 501. Der Schlußmonolog ist in allen Lustspielen am Ende jeden Aktes vorhanden.

Rein äußerlich unterscheidet sich der Innenmonolog vom Schlußmonolog dadurch, daß Ersterer, obwohl er den Versrhythmus zuweilen besitzt (z. B. P. D. p. 428, 431), er doch des Reimes entbehrt, mit dem Letzterer stets ausgestattet ist. In dieser Harmonie der Worte sollte der Akt schön ausklingen. Das ist vielleicht ein Grund für den Gebrauch des Reimes.

Die dritte Art des Monologs dient mehr den Stimmungsmomenten, als zur Steigerung der Handlung. Der Innenmonolog hat dort seine Existenzberechtigung, wo es gilt, die Absicht einer handelnden Person den Zuschauern kund zu geben, ohne daß eine andere davon etwas erfahren darf. Wo diese Absicht in eine Tat umgesetzt, zur Darstellung gebracht werden soll, ist das Alleinsein der Person auf der Bühne eo ipso notwendig. z. B.: C. W.: p. 317. (Mrs. Pinchwife schreibt ohne Wissen ihres Gatten einen zweiten Brief an

---

[1]) L. W. = Love in a Wood.

[2]) G. D. = Gentleman Dancing-Master.

[3]) C. W. = Country Wife.

[4]) P. D. = Plain Dealer.

Horner.) Also muß der Innenmonolog hauptsächlich Entschließungsmomente enthalten. Eine Ausnahme hiervon bilden die Versmonologe im P. D., sonst bestätigt sich meine Annahme.

Dem Innenmonologe eng verwandt ist das aside-Sprechen. Diesem technischen Mittel hat Wycherley in äußerst starkem Maße Rechnung getragen. Er wendet es occasione data in einem Auftritte an. Bedingt ist es durch die entschiedene Abneigung des Dichters vor dem Monolog, was auch der Grund ist, weshalb Wycherley den Anfangsmonolog so strikte vermieden hat. Dies beweist die Einführung von Vertrauten: Bei den Frauen sind es deren Zofen, bei den Männern deren Freunde, die, wie aus den Einzeluntersuchungen sich ergeben hat, in der erdrückenden Mehrzahl blutlose Gestalten sind. Und das aside-Sprechen sagt noch etwas: Das Theater muß zur Zeit Wycherley's einen sehr intimen Charakter getragen haben; es muß im Verhältnis zu unserem Theater räumlich sehr beschränkt gewesen sein, wenn diese in gedämpfterem Tone gesprochenen Sätze überall verstanden werden konnten.

Was mit diesem aside-Sprechen bewirkt wird, ist wohl Folgendes: Einerseits bleibt die Dialogform des Gespräches gewahrt, andererseits vermittelt es dem Publikum die innersten Regungen der Seele einer Bühnengestalt. z. B.: C. W.: p. 318. (Mrs. Pinchwife hat den zweiten Brief an Horner geschrieben. Sie weiß aber nicht, wie sie ihn mit dem ersten verwechseln soll, ohne daß es ihr Mann merkt.)

Pinchwife: Come, where's the wax and seal?

Mrs. Pinchwife: [Aside] Lord, what shall I do now? Nay, then I have it. — [Aloud] Pray let mee see 't . . . . . .

Drittens wird es vom Dichter angewandt, um komische Effekte zu erzielen[1]): (Sir Jasper redet zu seiner Frau).

Sir Jasper: Ay, my dear, dear of honour, thou hast still so much honour in thy mouth. —

Horner: That she has none elsewhere. [Aside.]

So spielt dieses Selbstgespräch im Dialog eine eigenartige Mittlerrolle zwischen Bühne und Auditorium. Deshalb ist es auch leicht erklärlich, wenn der Monolog vom Dialog so stark unterdrückt wird; denn die auf p. 183 d. A. angeführten Monologe sind in ihrer Zahl sehr gering. Was ihre Quantität anbelangt, so erreicht der rhythmische Innenmonolog 18 Zeilen (cf. P. D.: p. 392), der gereimte Schlußmonolog schrumpft öfters auf 2 Zeilen zusammen. cf. L. W.: p. 78, C. W.: p. 306. Der Monolog geht geradezu im Dialog durch das aside-Sprechen auf.

Aus der ganzen Auseinandersetzung geht nun mit Gewißheit hervor, daß Wycherley es liebte, in seinen Werken dem Dialog völlig die dominierende Stellung einzuräumen, wozu ihn wohl der Gedanke bewogen haben wird, seinen Lustspielen ein reich pulsierendes dramatisches Leben einzuhauchen. Dieser Gedanke wiederum entsprang der Forderung des Zeitalters: einem abwechslungsreichen Bühnenleben zuzuschauen.

[1]) p. 277.

Was die Oper des Restaurationszeitalters dem Ohr bieten sollte, das sollte die Tragödie dem Auge, das Lustspiel dem Verstande geben.

Im zündenden Dialoge nur sollte der Effektreichtum des Lustspiels wohl bestehen, da, wie genugsam dargetan ist, eine seichte Oberflächlichkeit das Publikum des Dichters beherrschte, das der schweren Kost des problematischen Dialoges wahrlich keinen Geschmack abgewinnen konnte.

In alle diese starren Formen, in das Gerippe des Dramas, legt der Dichter Fleisch und Blut — die Sprache. Und erfüllt dies mit seines Geistes Hauch, um das Ganze zu einem lebensfähigen Organismus zu gestalten.

Dieser, also unumgänglich notwendigen dramatisch-ästhetischen Untersuchung soll der folgende Abschnitt gewidmet sein, wofür ich die Zweiteilung in:

A) äußere;

B) innere

Verwendung der Sprache vornehme.

## Die äußere Verwendung der Sprache.

Als grundlegend für die Gesamtuntersuchung gilt die Frage:

> Ist die äußere Verwendung der Sprache in den Lustspielen Wycherley's eine verschiedene?

Eine gewisse diesbezügliche Entwickelung hat stattgefunden. Und zwar hält sie gleichen Schritt

mit der in den Werken stetig sich mehr und mehr kund gebenden Tendenz.

Am ersten und letzten Stücke soll dies gezeigt werden.

In The Gentleman Dancing-Master herrscht ein knapper, präziser Dialog vor, während The Plain Dealer das längere Gespräch bevorzugt. z. B.: Der Dialog zwischen Gerrard und Hippolita im Verhältnis zum Dialog zwischen Manly und Freemann.

Ersteres Werk verfolgt keine Tendenz. Die Sprache ist im richtigen Verhältnis zur dramatischen Bewegtheit der Handlung angewandt. In Letzterem überwuchert die reflektierende Tendenz, indem sie einen trägen Gang der Handlung bewirkt.

Allein, dieser Gegensatz ist nicht so wichtig, als daß dessentwegen die Lustspiele Wycherley's einer Einzeluntersuchung zu erfahren brauchen.

Diese müßte allerdings stattfinden, wenn der Beweis erbracht worden wäre, daß Wycherley der Sprache eine besondere Sorgfalt habe angedeihen lassen.

Dagegen spricht der Grund:

Die Sprache ist nicht gebunden. Die Lustspiele sind sämtlich in Prosa geschrieben.

Nun fragt es sich: Ist diese Prosa in gehobener Sprache abgefaßt, oder redet sie im Konversationstone der Zeit?

Unter Konversationston verstehe ich die Sprache des täglichen Lebens. Sie ist nach Stand und Bildung der sprechenden Person gestimmt. Sie redet praktisch, nüchtern, — prosaisch und verändert sich mit der

herrschenden Geschmacksrichtung. Das Restaurationszeitalter in England liebte einen krassen Realismus. Wycherley brachte diesen auf die Bühne. Also wird auch die Sprache des Dichters stark realistisch gefärbt sein. Als besonders charakteristisch für den Konversationston ist die Nüchternheit der Sprache in Stimmungsmomenten, speziell bei der Liebeserklärung.

Wenn Gerrard in G. D.: p. 161 ausruft:

My soul! my life! 'tis you have charms powerful as numberless, especially those of your innocency irresistible, and do surprise, the weariest heart . . . . so spricht aus den Worten eine galante Schmeichelei, aber keine Herzenswärme.

Hippolita erklärt Gerrard ihre Liebe nicht weniger prosaisch[1]):

. . . my hand now in earnest, to lead me a dance as long as I live . . . oder: . . . I say you are to be my husband . . .

In L. W.: p. 60 heißt es: (Dapperwit preist vor Ranger die Vorzüge Lucy's).

Dapperwit: Well she's a ravishing creature: such eyes and lips Mr. Ranger!

Ranger: Prithee go.

Dapperwit: Such neck and breasts, Mr. Ranger!

Auch die Liebeserklärung, die Ranger der Christina in L. W. p. 40 macht, erreicht ihren Höhepunkt nur in einer Galanterie.

[1]) p. 224.

. . . Could you imagine, madam, by the innumerable crowd of your admirers, you had left any man free in the town, or ignorant of the power of your beauty?

Als Sir Simon den beiden Liebenden, Dapperwit und Martha, ein Stelldichein verschafft hat, empfängt Martha den Dapperwit nach „Kuß und Umarmung“ [1]) mit den Worten:

Dear Mr. Dapperwit, I am overyoyed to see you; but I thank honest Jonas for' t.

[She hugs Dapperwit.]

Recht prosaisch wirkt das Zwiegespräch zwischen Harcourt und Alithea in C. W.: p. 272.

Alithea: The writings are drawn, sir, settlements made; 'tis too late, sir, and past all revocation.

Harcourt: Then so is my death.

Alithea: I would not be unjust to him [zu Sparkish.]

Harcourt: Then why to me so?

Alithea: I have no obligation to you.

Harcourt: My love.

Alithea: I had his before.

Harcourt: You never had it; he wants, you see, jealousy the only infallible sign of it.

Auch Horner's Liebeserklärung an die als Mann verkleidete Mrs. Pinchwife schwingt sich zu einer poetischen Höhe nicht empor [2]):

---

[1]) p. 101.

[2]) p. 302.

Horner: Tell her, dear sweet little gentleman, for all your brother there, that you have revived the love I had for her at first sight in the playhouse.

Mrs. Pinchwife: But did you love her indeed, and indeed? . . . .

Horner: . . . . Yes, indeed, and indeed, pray do you tell her so, and give her this kiss from me

[Kisses her.]

In P. D. herrscht, wie bereits oft erwähnt, die Reflexion vor.

Manly erklärt Freemann, weshalb er Olivia liebt. So heißt es u. a. auf p. 393:

. . . . she has beauty enough to call in question her wit or virtue, and her form would make a starved hermit a ravisher; yet virtue and conduct would preserve her from the subtle lust of a pampered prelate. She is so perfect a beauty, that art could not better it, nor affection deform it . . . .

Als Fidelia's treue, selbstlose Liebe zu Manly von diesem erkannt wird, wendet er sich zu ihr mit den Worten:

Now, Madam, I beg your pardon for lessening the present I made you; but my heart can never be lessened. This I confess, was too small for you before; for you deserve the Indian world; and I would now go thither, out of covetousness for your sake only.

Fidelia erwidert u. a.:

. . . . having in several public places seen you, and observed your actions thoroughly, with admiration,

when you were too much in love to take notice of mine, which yet was but too visible. The name of my family is Gray, my other Fidelia . . . .

An diesen Beispielen glaube ich genügend gezeigt zu haben, daß Wycherley seinen Bühnengestalten der Nüchternheit ihres Fühlens und Denkens auch durch die Sprache beredten Ausdruck verliehen hat und zwar in seinen sämtlichen dramatischen Werken.

Wie steht es nun mit dem sprachlichen Realismus des Dichters. Auch er ist in der krassesten Form bei Wycherley und auch in jedem Lustspiele zu finden.

G. D.: p. 133. Prue (he's): handsome enough to lie with in the dark, when husbands take their privileges . . . .

p. 170. Monsieur (zu Diego): . . . your Spanish hose are scurvy hose ugly hose, lousy hose, and strinking hose . . .

p. 163. Gerrard: A pretty time to dance and sing, indeed, when I have a Spaniard with a naked Toledo ad my tail.

L. W.: p. 23. Ranger (sagt über Simon): . . . who has his fruitless designs upon the bed-ridden rich widow, down to the suckling heiress in her pissing-clout.

p. 35. Lady Flippant: . . . Oh drink, abominable drink, instead of inflaming love, it quenches it; and for one lover it encourages, it makes a thousand impotent.

p. 59. Dapperwit: . . . or as hard as to put you to bed to Lucy and defend you from touching her; or as. —

C. W.: p. 249 beginnt folgendermaßen:

Horner: [Aside] A quack is as fit for a pimp, as a midwife for a bawd; they are still but in their way, both helpers of nature.

p. 252. Lady Fidget: (zu Horner) O filthy French beast . . .

p. 259. Sparkish: With that they all fell a-langhing, till they bepissed themselves.

p. 281. Sir Jasper: . . . picking fleas out of their smocks for 'em . . .

p. 320. Horner: . . . and am already come to the privileges of sleeping upon their pallets, warming smocks, tying shoes and garters . . .

Was endlich P. D. anbetrifft, so bietet er diesbezüglich eine ergibige Fundquelle.

p. 398. Eliza: . . . and a man no more believes a woman, when she says she has an aversion for him, than when she says she'll cry out.

p. 423. Wid.: . . . can't you be bedrid without a bed-fellow? . . .

p. 429. Manly: . . . and then run into the lady's bedchamber; thou mayst be admitted ad last to tumble her bed.

Wie Manly seine Rache an Olivia vollziehen will, dafür sprechen die Worte:

p. 431. No, I will not forget it, but think of revenge; I will lie with her out of revenge.

p. 440. Manly: But d'ye, think I'll stay any longer, to have a rogue, because he knows my name, pluck me aside and whisper a news-book secret to me with a stinking breath?

p. 477. Vernish (zu Fidget): . . . Come, there is a bed within, the proper rack for lovers; . . . . . .

Diese Blütenlese ist wohl beweiskräftig genug für die Behauptung, daß Wycherley dem krassen Realismus der Tat auch das Wort hat folgen lassen.

Der Dichter hat somit die allgemeine, wie spezielle Bedingung des Konversationstones erfüllt, der in The Gentleman Dancing-Master mit Derbheiten beginnt, die bereits ans Rohe streifen, und der in The Plain Dealer geradezu brutal wird. Eine Sonderstellung nimmt in dieser Hinsicht keines der Lustspiele Wycherley's ein. Deshalb halte ich eine spezielle Einzeluntersuchung der Dramen nach der sprachlichen Richtung für unfruchtbar.

Nun besteht die Frage: Hat Wycherley diese Sprachform mit Absicht in seinen dramatischen Werken angewandt oder nicht?

Daß er ein eleganter, feinsinniger Schriftsteller sein konnte und auch seine Gedanken mit einem dementsprechenden Gewande zu umhüllen wußte, dies bezeugen:

Die Dedikation von Love in a Wood an die Herzogin von Cleveland[1]).

[1]) p. 7, 8.

Die Dedikation an eine Lady B. . . . ., die The Plain Dealer vorangeht[1]).

Auf p. 35 und 42 d. A. habe ich einige Stellen daraus angeführt.

Also ergibt sich, daß der Dichter die Sprachroheiten in seinen Lustspielen beabsichtigt hat. Dann wird es auch nicht Wunder nehmen, wenn man stilistische Feinheiten hier sehr spärlich gesät sieht.

Zwei charakteristische Seiten von Wycherley's Bühnenstilistik will ich hier zeigen. Es heißt zum Beispiel in L. W.: p. 60.

Dapperwit: . . . such eyes and lips, Mr. Ranger!

Dapperwit: Such . . ., Mr. Ranger!

Dapperwit: Such . . ., Mr. Ranger!

Durch Wiederholung des gleichen Wortes sucht der Dichter mit dem Nachdruck, den er ihm dadurch verleiht, eine sich steigernde Wirkung zu erzielen.

Mehr noch liebt er es, durch Aneinanderreihen schmückender Beiwörter an ein Substantiv diesen Effekt hervorzubringen; z. B.:

G. D.: p. 222, 223. Gerrard: . . . pleasant, cunning, pilting lady . . .

Darauf Hippolita: . . . my surly, huffing, jealous, senseless, saucy master . . .

Auch durch Nebeneinanderstellen mehrerer Substantive, wie:

C. W.: p. 273. Harcourt: a bubble, a coward, a senseless idiot, a wretch . . .

[1]) p. 367—372.

Diese Wirkung treibt Wycherley ins Lächerliche in:

P. D.: p. 423. Wid.: Thou senseless, impertinent, quibbling, drivelling, feeble, paralytic, impotent, fumbling, frigid, nincompoop!

Im übrigen ist sein Stil kurz, präzis, mit Interjektionen stark durchsetzt. Keine langatmigen Perioden finden sich vor; auch nicht da, wo Wycherley seine Personen sich in Reflexionen ergehen läßt. z. B.:

P. D.: p. 440. Manly: . . . a second come piping angry from the court, and sputter in my face his tedious complainst against it? a third law-coxcomb, because he saw me once at a reader's dinner, come and put me a long law case, to make a discovery of his indefatigable dulness and my wearied patience? a fourth . . .

Ausrufezeichen, Fragezeichen, Gedankenstriche wechseln in bunter Folge. Ein lebendiges dramatisches Bild bietet sich schon dem Leser dar. Wie viel mehr einst dem Zuschauer!

Und doch — natürlich bleibt die Sprache Wycherley's nicht. Die Natürlichkeit des Konversationstones leidet an der überwiegenden Menge von Vergleichssätzen.

Die Sprache des Alltags kennt eine Ausdrucksweise nicht, wie:

G. D.: p. 158 . . . Love and modesty come together like money and covetousness, and the more we have, the less we can show it.

L. W.: p. 59 . . . for as one nail must beat out another, one poison expel another one fire draw out

another, one fit of drinking cure the sickness of another, — so, the surfeit you took last night of Christina's eyes shall be cured by Lucy's this morning; or as. —

C. W.: p. 353 . . . a silly mistress is like a weak place, soon got, soon lost, a man has scarce time for plunder; she betrays her husband first to her gallant, and then her gallant to her husband.

P. D.: p. 385. — But it were unreasonable to expect it from thee, as the world goes now, when new friends, like new mistresses, are got by disparaging old ones.

Es gibt kaum eine Seite in den Lustspielen Wycherley's, wo nicht verschiedene Male ein solches as oder like dem forschenden Blicke entgegenleuchtet.

Dies ist Wycherley's Eigenart. Und die äußere Form dient einem tieferen Zwecke, worüber des Näheren im zweiten Teile dieses Abschnittes zu sprechen sein wird. Jetzt handelt es sich nur darum festzustellen, daß duch die überaus häufige Anwendung der Vergleichssätze die Reinheit des Konversationstones sehr stark getrübt worden ist.

Was stehende Redensarten anbetrifft, so finden sie sich in so geringer Menge vor, daß durch ihre Aufzählung eine weitere Eigenheit in Wycherley's Stil nicht nachgewiesen werden kann.

Wenn Horner in C. W.: p. 257 ausruft: A pox on 'em, dies auf p. 287 wiederholt, und wenn in P. D.: p. 451 Manly die gleichen Worte gebraucht, so ist

dieser Kraftausdruck wohl weniger für Wycherley, als für die Zeit, in der er lebte, charakteristisch.

Für ein Wort scheint aber der Dichter eine eigenartige Schwäche gehabt zu haben. Es ist dies das nicht allzu poetische: filthy.

In G. D.: p. 133 spricht er von filthy fellows; in L. W.: p. 72 von the filthy execution; p. 80 filthy lusts; p. 87 filthy lucre; in C. W.: p. 272 von filthy French beast; p. 327 filthy toad; endlich in P. D.: p. 408 von filthy play, filthier image, filthy china; p. 463 filthy discase usw. Das: filthy play ist The Country Wife und Wycherley ist sein: beastly author cf. p. 409. Auch dieses epitheton ornans hat vom Dichter eine liebevolle Verwendung gefunden.

## Die innere Verwendung der Sprache.

Es gilt jetzt zu untersuchen, ob — und wenn dies der Fall ist — welche Wirkungen Wycherley durch die Sprache zu erzielen gewußt hat.

Da ist vor allen Dingen wichtig: Hat der Dichter seinen Bühnengestalten eine ihren Charakteren entsprechend nüanzierte Sprache reden lassen?

(Daß bereits aus den Namen der Personen eine besonders hervorstechende Eigenschaft derselben zu lesen ist, findet sich bei den englischen Lustspieldichtern jener Zeit als üblicher Brauch vor.)

Wenn z. B. Dapperwit in L. W. zur Bekräftigung seiner Rede stets ein: let me perish, oder Sir Simon ein: faith and troth hinzufügt, so ist dies eine sehr

äußerliche Art durch die Sprache zu individualisieren. Anders ist es schon mit den Gestalten des Monsieurs und Don Diego in G. D. Hier charakterisiert Wycherley durch Einfügen französischer und spanischer Worte deren Redeweise. Don Diego wettert mit: en hora mala; mil mal! mi muerte! Traidor, ladron de mi honra; Sonchez, Juan, Pedro usw. Monsieur zetert mit: jarni; ma foi; ventre bleu et cet. Und noch mehr markiert er den Franzosen, wie folgende Stelle zeigt: (p. 175)

. . . her are ver few good fools. 'Tis true, you have many a young cavalier who go over into France to bearn to be de buffoon; but for all dat, dey return but mauvais buffoon, jarni!

Wie weit es dem Dichter gelungen ist, diese französisch gefärbte Aussprache des Monsieurs naturgetreu darzustellen, darüber kann ich mir kein Urteil erlauben, da mir der Maßstab dafür: das natürliche englische Sprachgefühl fehlt. Überdies scheint Wycherley durch die oben angeführte Schreibweise die Manier des französelnden Gecken nur skizziert zu haben, da ohne sichtlichen Grund auch die reine englische Orthographie hin und wieder angewandt wird. Die richtige Interpretation hat er eben dann vielleicht der routinierten Bühnenpraxis eines Angel völlig anheimgestellt.

Bei den übrigen Personen habe ich eine durch den Charakter bedingte besondere Nüanzierung der Sprache nicht konstatieren können, obwohl dies der Realismus der Umgangssprache erfordert. So z. B. ist Manly in P. D. als rauher Seebär gezeichnet, seine

Sprache roh, brutal. Ihm gegenüber steht Freemann: . . . a gentleman well educated, but of a broken fortune, a complier with the age[1]). Wenn Manly p. 382 sagt: . . . I cannot wish well to pimps, flatterers, detractos and, cowards, stiff nodding knaves, and supple, pliant, kissing fools . . . und Freemann p. 383: And so find myself mauled in his next hired lampoon? And you would have tell me the holy lady too, she lies with her chaplain? So zeigen schon die beiden Stellen, daß eine Differenzierung der Sprache nach dieser Richtung nicht stattgefunden hat. Gewiß, jugendlichen Gestalten wie Hippolita, Christina, Alithea, Fidelia usw. hat der Dichter krasse Obszönitäten nicht in den Mund gelegt, während Lady Flippant oder Mrs. Blackacre vor mehr als derben Vergleichen nicht zurückzuschrecken brauchen. Anderenfalls ginge Wycherley jeder künstlerischen Würdigung verlustig. Mit der Anmut der Jugend kann sich nur eine anmutige Sprache verbinden. Doch die Forderung nach starker Individualisierung auch in sprachlicher Hinsicht ist wohl zu modern, als daß sie von einem Autor des XVII. Jahrhunderts gefordert werden könnte! So fehlt auch bei Wycherley der Dialekt.

Wie verwendet nun der Dichter die Sprache zur Steigerung der Handlung?

In G. D. Akt IV 7 ist der dramatisch wirkungsvollste Auftritt des Werkes zu suchen. (Gerrard veranlaßt Hippolita zur gemeinsamen Flucht[2]).

[1]) p. 374. [2]) p. 210.

Gerrard: For Heaven's sake, miss, lose no more time thus; your father will come in upon us, as he did. —

Hippolita: Let him if he will.

Gerrard: He 'll hinder our design.

Hippolita: No, he will not; for mine is to stay here now.

Gerrard: Are you in earnest?

Hippolita: You 'll find it so.

Die prägnante Kürze der Worte Gerrard's steht hier im harmonischen Verhältnis zur Situation.

Valentin's Eifersucht in L. W. gelangt durch den Gang der Handlung nie zum vollen Durchbruch, so daß auch die Leidenschaftlichkeit der Sprache unterdrückt wird.

C. W. besitzt in Akt IV 12, als Pinchwife seine Frau beim Schreiben eines Liebesbriefes an Horner ertappt, einen solchen dramatischen Höhepunkt. Nachdem Pinchwife den Brief gelesen hat, ergeht er sich in folgende Reflexion[1]):

Oh, woman, damned woman! and Love, damned Love, their old temper! for this is one of his miracles; in a moment he can make those blind that could see, and those see that were blind, those dumb that could speak, and those prattle who were dumb before; may whut is more . . . usw.

und: [Draws his sword.]

Überdies ist das schnelle Degenziehen in höchster Erregung ein praktisches Mittel. Es erspart dem

[1]) p. 334.

Dichter viele Worte und wirkt doch dramatisch. Aber auch darauf verzichtet der Dichter in P. D. Akt II 4, wo Manly aus Olivia's Munde vernimmt, wie schändlich sie an ihm gehandelt hat. Dort heißt es p. 412:

Manly: Away! — [Thrusts Novel and Lord Plausible on each side] Madam. —

Olivia: Nay, I think I have fitted[1]) you for listening.

Manly: You have fitted me for believing you could not be fickle, thoug you were young; could not dissemble love, though 'twas your interest; nor be vain, though were handsome, nor . . ., though usw.

So bezeugen, wie die Liebeserklärungen, auch diese leidenschaftlichen Momente, daß Wycherley in seinem ersten Werke zwar nicht ohne Glück versucht hat, auch durch die Sprache ein echtes, warmes Empfinden reden zu lassen, daß er aber dann in eine kalte, fast undramatische Reflexion verfallen ist.

Darum ist es auch leicht erklärlich, wenn die Lyrik Wycherley's alles Andere — nur keine Herzenstöne anschlägt.

Eigentümlich ist es, daß die drei ersten Lustspiele je ein Lied enthalten, das in G. D. p. 171 beginnt:

Since we poor slavish women know
Our men we cannot pick and choose,
To him we like why say we no,
And both your time and lover lose?
With feigned repulses and delays
A lover's appetite we pall; usw.

[1]) been even with.

Diese Probe genügt wohl schon, um darzutun, daß die Lyrik des Dichters einen hohen poetischen Flug nicht nimmt.

Die dritte Strophe, die Lady Flippant in L. W. p. 20 singt, lautet:

If all prove not right,
Without an act, process, or warning.
From Wife for a night
You may be divorced in the morning.

Vergleicht man diese gereimte Prosa mit dem auf p. 88 d. A. wiedergegebenen Liede der Lady Fidget in L. W. p. 347, so herrscht in diesen beiden lyrischen Produkten sogar die Obszönität vor.

Anders steht es mit den rhythmischen Innenmonologen der Fidelia in P. D., die sämtlich eines obszönen Charakters entbehren. z. B. p. 474.

Fidelia: O Heavens! is there not punishment enough
In loving, if you will have' t a crime,
But you must add fresh torments daily to' t,
And purnish us like peevish rivals still,
Because we fain would find a heaven
here? usw.

Allein, mehr als Reflexion bietet auch dieser Herzenserguß nicht.

Wie also die Lyrik in den dramatischen Werken Wycherley's bedeutungslos ist, so ist es auch die Epik. Mir scheint es, daß er sie wissentlich vermieden hat, weil er den Monolog im allgemeinen sehr karg

behandelt, speziell den Anfangsmonolog gar nicht angewandt hat. Und dieser ist doch ein Hauptträger epischer Momente. Allerdings bedingt die analytische Entwickelung von The Plain Dealer etwas zu Berichtendes. Das ist aber so geschickt in den Dialog verwoben, daß die Epik nur Mittel zum Zweck, nicht aber, um eine besondere Wirkung durch sie zu erzielen, benutzt worden ist, wie etwa durch die Komik des Wortes.

In G. D. p. 190 herrscht folgende Situation: Gerrard und Hippolita haben ihren Fluchtplan beredet. Der Vater glaubt, Gerrard habe Hippolita in den Regeln der Tanzkunst unterrichtet, Mrs. Caution meint, Gerrard habe ihre Nichte verführt. Da heißt es nun:

Don Diego: Well, I hope by this time you have given her full instructions; you have told her what and how to do, you have done all.

Gerrard: We have just done indeed, sir.

Hippolita: Ay, sir, we have just done, sir.

Mrs. Caution: And I fear just undone, sir.

Dieses elegante Wortspiel ist dem Dichter unstreitig geglückt. Ein zweites Mal versucht er sich nach dieser Seite in L. W. p. 123.

Dapperwit: Abused, by him I have abused! —
Fortune our foe we cannot overwit;
By none but the our projects are
cross-bit.

Das Wortspiel besteht zwischen cross-bit und Crossbite, dem Namen der Kupplerin und verschlagenen

Gegnerin, die ihn überlistet hat, obwohl er dies dem Schicksal zuschreibt.

Eine natürliche Wortkomik spricht aus C. W. p. 305:

Horner: I have only given your little brother an orange, sir.

Pinchwife: [To Horner] Thank you, sir. — [Aside] You have only sequeezed my orange, I suppose, and given it me again; . . .

Die verschiedentliche Auffassung des Wortes: china in L. W. p. 322 dient einem gewissen komischen Effekte, der sich dem Trivialen sehr nähert in C. W. p. 302.

Horner: . . . if she has gone to bed, I wish her and you a good night.

Possenhaft wird die Komik in L. W. p. 15.

Gripe und die Joyner führen miteinander ein Gespräch, worin sie sich in mehr oder weniger schmeichelhafter Weise Wahrheiten sagen. z. B.:

Gripe: You are a nursing mother to the saints; . . .

Joyner: Through you virgins are married, or provided for as well; . . .

Gripe: You are the muffler of secrecy.

Joyner: You are the head-band of justice.

Das Gleiche gilt von G. D. p. 177, als Diego seinen Neffen, den Monsieur als französischen Gecken erblickt. Auch sie ergehen sich in möglichst drastischen Vergleichen, die, obwohl nicht allzu dezent, doch manchen witzigen Einfalles nicht entbehren, ebenso schmeicheln in P. D. p. 466 sich Novel und Plausible.

Doch der Witz, der Fall, „wo ein Wort an sich selbst an sich homonyme Bedeutung hat und von verschiedenen Personen oder in verschiedenen Beziehungen von denselben je in einer anderen gesprochen und verstanden wird[1])“, — fehlt in den dramatischen Werken Wycherley's. Auch der Humor, die höchste Form des Komischen, findet sich in den Lustspielen des Dichters nicht vor. An Stelle der Natürlichkeit, der Grundbedingung des Humors, tritt hier das Gemachte. So rufen Don Diego und Monsieur G. D. p. 180 Hippolita als Richterin im Streite um den Wert der spanischen oder französischen Kleidung an, wobei die Sprache die gleiche Unnatürlichkeit zeigt. G. D. p. 181:

Don Diego: I tell you again, he that marries my daughter shall at least look like a wise man, for he shall wear the Spanish habit; I am a Spanish positivo.

Monsieur: Ver vel! ver vel! and I am a French positivo.

Don Diego: Then I am definitivo.

Die angeführten Beispiele zeigen, wie durch die Sprache vor allem die Komik des Widerspruchs hervorgebracht wird. Nun aber tritt eine erhöhte Wirkung dadurch ein, daß das rein Komische mit Ironie durchtränkt wird. Und es ist kaum möglich, eine scharfe Sonderung nach dem stärkeren Hervortreten des einen oder anderen Elementes vorzunehmen. Ein Beispiel C. W. p. 279.

---

[1]) Lazarus: Das Leben der Seele, Bd. II, p. 363.

Sir Jasper: . . . Master Horner is a privileged man amongst the virtuous ladies, . . .

Die törichte Vertrauensseligkeit des Sir Jasper wirkt komisch, ironisch aber für den Unbeteiligten das virtuous. Die Ironie wird Cynismus in C. W. p. 326. (Horner zu Mrs. Scqueamish.)

Horner: Do not take it ill, I cannot make china for you all, but I will have a roll-waggon for you too, another time.

Und in Sarkasmus verwandelt sich die Ironie in P. D. p. 506, als Manly entdeckt, daß sein bester Freund Vernish ihm gegenüber als gemeinster Schurke gehandelt hat, da sagt er zu Letzterem:

But 'tis, my friend, in your consideration, that I would have returned part of your wife's portion; for 'twere hard to take all from thee, since thou hast paid so dear for 't, in being such a rascal . . . . . therefore be not melancholy. Fare you well, sir.

Mit diesem Beispiele sei zugleich noch auf eine stilistische Feinheit hingewiesen, wenn Wycherley einen Unterschied der Anrede macht, indem er von you zu thou und von diesem zu you zurückkehrt. Eine derartige Verstärkung des Sarkasmus liebt er überhaupt.

Der reinen Ironie gehört die Redeweise der Olivia in P. D. an. z. B. p. 396.

Olivia: Dressing! Fy, fy, 'tis my aversion — [To Lettice.] But come hither, you dowdy; methinks you might have opened this toure better; O hideous! I cannot suffer it! D' ye see how 't sits?

Eliza: Well enough, cousin, if dressing be your aversion.

Olivia: 'Tis so: and for variety of rich clothes, they are more aversion.

Wie diese Zeilen zeigen, sagt Olivia spottend das Gegenteil dessen, was sie in Wirklichkeit meint. So liebt auch sie den Freimut, aber im ironischen Sinne und im strikten Gegensatze zu Manly, wodurch eine Verschmelzung von Ironie und Irrision entsteht, die wiederum die Wirkung vergrößert.

Es läßt sich also mit Sicherheit feststellen, daß in den Lustspielen Wycherley's das rein Komische eine geringere Bedeutung spielt, daß hingegen die Verbindungen des Komischen mit den vorstehenden Elementen der Satire mit Bestimmtheit auf diese als die Hauptträgerin der Gedanken des Dichters hindeuten.

Solche satirische Wirkungen, wie sie bisher festgestellt worden sind, bezeichne ich als: Negatives der Satire. Hier wird vernichtet, negiert, sei es direkt durch offene, strafende Satire, wie die eines Juvenal, oder sei es indirekt mit der lachenden Miene des Horaz. Das Positive der Satire, das ungleich Schwierigere, baut auf, es leistet etwas Positives. Diesem Letzteren neigt entschieden die durch das Mittel der Reflexion erreichte Klugheitslehre Wycherley's zu.

Wie auf p. 196 d. A. bemerkt ist, sind die Vergleichssätze vom Dichter in überaus reichem Maße verwandt worden. In diese syntaktische Form des

Vergleichs wird nun sehr oft bei Wycherley die Reflexion gekleidet. Also ergibt sich, daß die Reflexion in den Lustspielen Wycherley's einen sehr breiten Raum einnimmt, was ich nicht durch Beispiele erschöpfend beweisen will, da ihre Menge zu groß ist. Ich muß mich demnach mit einer relativ sehr dürftigen Auswahl begnügen.

Über das Verhältnis der Männer zu den Frauen heißt es C. W. p. 319:

. . . If we do not cheat women, they 'll cheat us, and fraud will be justly used with secret enemies, of which a wife is the most dangerous; and he that has a handsome one to keep, and a frontier town, must provide against treachery, rather than open force.

Der männlichen Freundschaft werden C. W. p. 255 Worte gezollt, wie:

Well, a pox on love and wenching! Women serve but to keep a man from better company. Though I cant 't enjoy them I shall you the more. Good fellow-ship and friendship are lasting, rational, and manly pleasures.

Allerdings widerspricht diesem P. D. p. 394: . . . if you are a cuckold, it is your friend only that makes you so, for your enemy is not admitted to your house: if you are cheated in your fortune, 'tis your friend . . .: if your honour or good name be injured 'tis your friend . . .

Auch C. W. p. 340 zeigt die Freundschaft in gleichem Lichte: . . . as at first a man makes a friend

of the husband to get the wife, so at last you are fain to fall out with the wife to be rid of the husband.

Den Beweggrund hierzu bildet die Liebe. Über sie spricht der Dichter L. W. p. 51: . . . absence is the bane of common and bastard love, 'tis the vindication of that which is true and generous.

G. D. p. 158: . . . Love and modesty come together like money and covetousness, and the more we have, the less we can show it.

Über C. W. p. 334, wo die Liebe als old temper der damned women hingestellt wird, vergl. p. 200 d. A.

Über die Frauen heißt es: G. D. p. 219: . . . Women are made on purpose to fool men: when they are children, they fool their fathers; and when they have taken their leaves of their homging sleeves, they fool their gallants . . .

C. W. p. 299: He that shows his wife or money, will be in danger of having them borrowed sometimes.

C. W. p. 342: . . . our sisters and daughters, like usurers' money, are safest when put out; but our wives, like their writings, never safe, but in our closets under lick and key.

C. W. p. 339: . . . wife and sister are names which make us expect love and duty, pleasure and comfort; but we find 'em plagues and torments, and are equally, though differently, troublesome to their keeper.

C. W. p. 312: . . . married women show all their modesty the first day, because married men show all their love the first day.

Das Los der Witwen ist weniger beneidenswert, wie P. D. p. 425 zeigt: . . . poor widows are only used like bawds by you: you go to church with us, but to geth other women lic with.

L. W. p. 19: . . . a promise to a widow is as seedom kept as a vow made at sea, . . .

Den Kindern geht es nicht besser: G. D. p. 140: . . . The children of this age must be wise children indeed if know their fathers, since their mothers themselves cannot inform 'em!

Über die mistresses sagt der Dichter: C. W. p. 255: . . . mistresses are like books. If you pore upon them too much, they dose you, and make you unfit for company; but if used discretly, you are the fitter for conversation by 'em.

C. W. p. 353: . . . a silly mistress is like a weak place, soon got, son lost, a man has scarce time for plunder; she betrays her husband first to her gallant, and then her gallant to her husband.

P. D. p. 419: . . . mistresses, like friends, are lost by letting 'em handle your money.

Den Charakter der Sentenz tragen Beispiele, wie:

P. D. p. 381: I weigh the man, not his title; 'tis not the king's stamp can make the metall better or heavier.

P. D. p. 382: . . . speaking well of all mankind is the worst kind of detraction; for it takes away the reputation of the few good men in the world, by making all alike.

P. D. p. 383: . . . telling truth is a quality as prejudicial to a man that would thrive in the world, as a square play to a cheat, or true love to a whore . . .

P. D. p. 382: Court-professions, like court promises, go for nothing.

P. D. p. 426: . . . he that has a pretension at court, or to a widow, must never give over for a little ill-usage.

P. D. p. 456: Disdain is best revenged by scorn; and faithless love, by loving another, and making her happy with the other's losings.

P. D. p. 349: People always eat with the best stomach at an ordinary, where every man is snatching for the best bit. . . . ceremony in love and eating is as ridiculous as in fighting: falling on briskly is all should be done on those occasions.

C. W. p. 350: . . . great ladies, like great merchants, set but the higher prices upon what they have, because they are not in necessity of taking the first offer.

C. W. p. 308: But what a devil is this honour! 'tis sure a discase in the head, like the megrim or falling-sickness, that always hurries people away to do themselves mischief. Men lose their lives by it; women, what's dearer to 'em, their love, the life of life.

C. W. p. 287: A beauty masked, like the sun in eclipse, gathers together more gazers than if it shined out.

C. W. p. 280: Money makes up in a measure all other wants in men.

C. W. p. 256: Wine gives you liberty, love takes it away.

G. D. p. 157: . . . the mask of simplicity and innocency is as useful to an intriguing woman as the mask of religion to a statesman.

L. W. p. 71: . . . variety of dresses rouses desire, and makes an old mistress seem every day a new one.

L. W. p. 61: Beauty and art can no more be asunder than love and honour.

L. W. p. 38: . . . coyness in a woman is as little sign of true modesty, as huffing in a man is of true courage.

L. W. p. 27: . . . people always, when they grow jealous, grow rude.

L. W. p. 21: I take ignorance worse from any man than the lie, because 'tis as much as to say I am no wit . . . I believe shortly 'twill be as hard to find a patient friend to communicate one's evit to, as a faithful friend to communicate one's secret to. Wit has as few true judges as painting, I see.

Aus allen diesen Beispielen läßt sich erkennen, daß Wycherley's Gedankenflug auch hier nicht zu den ätherischen Höhen der Poesie sich bewegt, sondern an dem Boden des Realen haften bleibt. Mitunter scheint es, als ob er sich höher emporzuschwingen wage, um sich aber dann desto fester an den Realismus des Lebens zu klammern. Und dieser Realismus ist es, den Wycherley auch seinem Publikum kredenzte. Wahrheit ist es, die er ihm spendete und der Prosa

des Lebens entnommen. In drastischen, nüchternen Vergleichen gibt er Tatsachen. Und er geht noch weiter: er will didaktisch sein. Die Schwächen der menschlichen Natur, die sein Zeitalter in besonders grellem Lichte zeigt, will er nicht allein aufdecken, er versucht auch eine Klugheitslehre aufzustellen, das Positive der Satire zu gebrauchen. Nicht systematisch, sondern hin und wieder flicht er eine Perle solcher Weisheit in seine Reflexionen ein. Allerdings ist es auch dabei Wycherley ziemlich gleichgültig, welche Person er zum Sprachrohre seiner Sentenzen macht. Ihm ist es vielmehr daran gelegen, zu belehren, auf Grund der Erfahrung. Denn die Beispiele beweisen auch weiter, daß nur ein Mann, der das Leben in seiner ganzen häßlichen Nüchternheit kennt, und ein Künstler, der es mit solchem Scharfblick geschaut hat, so zu schreiben vermag. Und es ist nicht abzuleugnen, daß die Lebensanschauung Wycherley's, trotzdem doch mehrere Jahrhunderte in den Schoß der Vergangenheit gesunken sind, gar nicht allzu unmodern anmutet.

Die Form, in die Wycherley seine Gedanken goß, die Rohheit der Sprache ist wahrlich alles Andere, als schön. Aber der innerste Kern ist gut, weil er wahr ist. Und man warf ihn trotzdem mit der widerlichen Schale auf den Müllhaufen der Verachtung.

# Gesamtergebnis.

Die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen bezüglich der Gesamthandlung sind:

G. D. mit der Einheit seiner Handlung ist unzeitgemäß.

L. W. bietet zwei völlig getrennt laufende, gleich bewertete Handlungen, die am Schlusse des Stückes eine äußerliche Verknüpfung erhalten.

C. W. verschmilzt die zwei kontrastierenden Handlungen im Verlaufe des Dramas zu einer inneren Einheit.

P. D. zeigt eine stark hervortretende Haupthandlung und eine angeheftete, inhaltsarme Nebenhandlung.

Es steht also nach dieser Seite The Country Wife an der Spitze sämtlicher Lustspiele, weil dieses Werk zu einem organischen Ganzen verquickt wird.

Bei jedem Drama Wycherley's gilt es nun: ein wirkungsvolles plot zu erzielen. Was Wycherley mit diesem Worte bezeichnen wollte, läßt sich mit Bestimmtheit nicht feststellen.

Lydia sagt L. W. p. 98: What do I see! Christina with him! a counterplot to mine, to make me and it ridiculous . . .

Hier ist plot soviel als Intrigue, counterplot = Gegenintrigue.

L. W. p. 101 bemerkt Sir Simon: At length you see I have freed the captive lady for her longing knight, Mr. Dapperwit: . . . who brings off a plot cleverly now.

Dapperwit: I wish our poets were half so good at it.

L. W. p. 190 kündet Martha dem Sir Simon: . . . you never had had the confidence to have designed this cheat upon me but from Mr. Dapperwit's encouragement — 'twas his plot.

Vordem p. 108 heißt es:

Sir Simon — Come, come discover the intrigue, Dapperwit.

Und p. 109 ergeht sich Sir Simon im Monologe: . . . What! ruined by my own plot, like an old cavalier! yet like him, I will plot on still, a plot of prevention. So! I have it . . . I'll go tell her father of her . . .

Auch diese Stellen erhärten die Annahme, daß plot mit Intrigue identisch ist. Aber das: brings off und die Bezugnahme auf die poets sagt vielleicht noch mehr. Das Zunichtemachen des plot als Intrigue bedeutet wohl zugleich die Lösung des Knotens; denn plot heißt auch Verwickelung, Knoten inbezug auf eine dramatische Handlung. Deshalb bezeichnet, meines Erachtens nach, plot nicht allein Intrigue, sondern auch die durch eine Intrigue entstehende Verwickelung, die Katastrophe des Trauerspiels. Und zwar stütze ich meine Behauptung auf die p. 97 d. A. zitierte Bemerkung über das plot. Aber Licht ist damit in

den dunklen Sinn des Wortes: plot nicht gedrungen. Die Fackel zur Erkenntnis sucht man bei Wycherley vergebens!

Ein Schema, nach dem Wycherley seine Lustspiele gedichtet hat, läßt sich nicht feststellen, wohl aber technische Mittel, mit denen er zu arbeiten pflegte.

Mit Vorliebe wendet er den Kontrast an.

1. Kontrast zweier Handlungen in C. W.
2. Kontrast zwischen Aktschluß und Aktanfang in L. W.
3. Kontrast der Auftritte in allen Werken.
4. Kontrast der Charaktere, besonders in C. W. und P. D.

Eine weitere Eigenart Wycherley's, die in C. W. am stärksten hervortritt, besteht darin, daß er durch die vorbereiteten und ausgeführten Auftritte ein spannendes Interesse beim Publikum erwirken will.

Ähnlich verfährt er im Charakterisieren, indem er eine Person, deren Erscheinen angemeldet worden ist, durch eine andere, in kurzen Zügen über ihre hervorstechenden Charaktereigenschaften die Zuschauer informieren läßt, und daß, wenn die Handlungsweise dieser charakterisierten Person der gegebenen Charakteristik widerspricht, zugleich auch diejenige Person sich selbst charakterisiert, die solche Unwahrheiten ausgesprengt hat.

Die Haupteigentümlichkeit Wycherley's ist aber, daß er seine sämtlichen Lustspiele auf den

Charakteren

aufgebaut hat.

Schlegel I, p. 333 zitiert den Ausspruch eines alten Kritikers: Die Tragödie sey die Flucht oder die Aufhebung des Lebens, „die Komödie dessen Anordnung!“ „Der Gegenstand der Tragödie ist eigentlich der Kampf zwischen dem endlichen äußern Dasein und der unendlichen inneren Anlage. Der gemilderte Ernst des Lustspiels bleibt hingegen innerhalb des Kreises der Erfahrung stehen. An der Stelle des Schicksals tritt der Zufall“ [1]). Und diesem Zufalle läßt Wycherley in L. W. einen weiten Spielraum, wobei allerdings die Wahrscheinlichkeit oft nicht gewahrt wird, aber das Drama selbst entwickelt sich aus den Charakteren. Der Zufall leistet nur Mittlerdienste. Lydia's Eifersucht war stets vorhanden, auch Ranger's Unbeständigkeit. Einmal mußte es der Zufall mit sich bringen, daß Lydia von der Treulosigkeit ihres Geliebten erfahren sollte.

In P. D. wird der Zufall schon mehr Schicksalsfügung, da sich ja dieses Werk dem Ernste des Trauerspieles sehr nähert. Aber auch hier entspringt das dramatische Leben dem Charakter der Olivia, indem diese sich in Fidelia verliebt. Noch stärker zurückgedrängt wird die Bedeutung des Zufalls für den Gang der Handlung in C. W. Horner's Eunuchenhaftigkeit war stadtbekannt und von den women of honour geschätzt. Nun erscheint eines Tages das country wife — das enfant terrible — und der Impuls der Handlung ist gegeben. Die Zufälligkeit des

---

[1]) Schlegel I, p. 332.

Geschehens wird erweitert, natürlicher. Das Lustspiel basiert auf dem Charakter des Horner, ebenso wie in G. D. die Listigkeit Hippolita's dieses Drama entstehen läßt und der Zufall nur eine Steigerung der Handlung hervorbringt. Auch werden die beiden Handlungen in den Lustspielen nicht zufällig vereinigt, sondern verknüpft durch eine Gestalt, die der Doppelhandlung angehört. Es ist dies in L. W.: Dapperwit, in C. W.: Horner, in P. D.: Freemann, wobei Dapperwit und Freemann nur eine äußere Verknüpfung der beiden Handlungen herstellen, während Horner sie verinnerlicht.

Aus dieser Darlegung geht wiederum hervor, daß The Country Wife den anderen Werken voransteht.

Vergleicht man die männlichen Bühnengestalten Wycherley's mit den weiblichen, so läßt sich unschwer herausfinden, daß der Dichter die Frauen als die Handelnden dargestellt hat. So wird die Handlung in G. D. durch Hippolita vorwärts getrieben, in L. W. durch Lydia, in C. W. durch Mrs. Pinchwife und in P. D. durch Olivia. Die Männer verhalten sich diesbezüglich sehr passiv. Und diese Schwäche findet sich eigentümlicherweise in dem Charakter des Mellfont in Lessings Miss Sara Sampson, der gegenüber die Charakterstärke und Kraft des Handelns einer Marwood und Sara in scharfem Kontraste stehen.

Vergleicht man nun weiter die Personen in den Werken Wycherley's, so lassen sich Parallelen aufstellen:

I. Die männlichen Hauptpersonen der Lustspiele:

G. D.: Gerrard, L. W.: { Ranger[1]), Dapperw., C. W.: { Horner, Pinchw.,
P. D.: Manly.

II. Die männlichen Vertreter eines common sense:

G. D.: —, L. W.: Valentin, C. W.: Harcourt,
P. D.: Freemann.

III. Je zwei komische Gestalten.

G. D.: { Monsieur, Don Diego, L. W.: { Gripe, Sir Simon,
C. W.: { Sir Jasper, Sparkish, P. D.: { Novel, Plausible.

IV. Blutlose Figuren:

G. D.: Mart., L. W.: Vincent, C. W.: Dorilant,
P. D.: Major Oldfox.

I. Die weiblichen Hauptpersonen:

G. D.: Hippolita, L. W.: Lydia, C. W: Mrs. Pinchwife,
P. D.: Olivia.

II. Die weiblichen Vertreter eines common sense:

G. D.: Mrs. Caution, L. W.: Christina, C. W.: Alithea,
P. D.: Eliza.

III. Die weiblichen komischen Gestalten:

G. D.: —, L. W.: Lady Flippant, Lady Fidget,
Mrs. Blackacre.

IV. Blutlose Figuren:

Die Zofen in L. W. und P. D.

---

[1]) Dies ist nicht verwunderlich, weil ja L. W. aus zwei selbständigen Handlungen besteht. Das Gleiche gilt von C. W.

Weshalb ein Dioskurenpaar von komischen Gestalten sich in den Lustspielen vorfindet, ist durch die Absicht eines derb-komischen Dialogs begründet; weshalb sich die blutlosen Figuren vorfinden, hat in der Abneigung Wycherley's vor dem Monologe einen Grund.

In den Vertretern und Vertreterinnen des gesunden Menschenverstandes hat Wycherley sozusagen eine Nullinie geschaffen, von der die Charaktere der übrigen Personen nach plus oder minus abweichen. Da diese Nullinie sich in sämtlichen Dramen ziehen läßt, ist die Behauptung nicht unberechtigt, daß Wycherley dies mit vollem Bewußtsein getan hat. Damit bestätigt sich aber zugleich auch, daß Wycherley ein äußerst feindenkender Künstler und hervorragender Techniker gewesen ist.

Es drängt sich nun die Frage auf:

Hat der Dichter bei der Schöpfung seiner dramatischen Werke einem Schauspielerkultus gehuldigt?

Der Übersicht wegen habe ich folgende Zusammenstellung vorgenommen.

| | G. D. | L. W. | C. W. | P. D. |
|---|---|---|---|---|
| I. | Gerrard = Hart | Ranger = Hart<br>Dapperwit = Mohun | Horner = Hart<br>Pinchwife = Mohun | Manly = Hart |
| II. | — | Valentin = Kinaston | Harcourt = Kinaston | Freemann = Kinaston |
| III. | Monsieur = Angel<br>Don Diego = Nokes | Gripe = Lacy<br>Sir Simon = Wintersell | Sir Jasper = Cartwight<br>Sparkish = Haynes | Novel = Clark<br>Plausible = Haynes |
| I. | Hippolita = ? | Lydia = Mrs. Cox | Mrs.Pinchw. = Mrs.Bowtel | Olivia = Mrs. Marshall |
| II. | Mrs. Caution = ? | Christina = Mrs. Bowtel | Alithea = Mrs. James | Eliza = Mrs. Knep(p) |
| III. | — | Lady Flippant = Mrs. Knep | Lady Fidget = Mrs. Knep | Mrs. Black. = Mrs. Cor(e)y |
| | Genest I, p. 137. | Genest I, p. 134. | Genest I, p. 149. | Genest I, p. 161. |

Zu Killigrew's Company gehörten: Hart, Mohun, Haynes, Lacy, Cartwight, Wintersell, Mrs. Cor(e)y, Knep(p), Marshall, Bowtel, James[1]).

Zu Rhodes' troop: Kynaston, Angel, Nokes[2]).

Hart[3]): In Manly, "The Plain Dealer", as in Catiline, he never found a successor who could equal him . . . The humbeest character intrusted to him was distinguished by his carefull study.

Mohun[4]): is the pleasantest and, perhays, the greatest name on the roll oft the King's Company . . . Lee could never willingly write a play without a part for Mohun, who, with Hart, was accounted among the good actors that procured profitable "third days" for authors.

Kinaston[5]): was a handsome fellow under every guise . . . created only a score of original characters, the best known of which are, Harcourt, Freemann . . .

Haynes[6]): . . . his Sparkish in the "Country Wife" — his original character — was accepted as the type of the airy gentleman of the day. His acting on, and his jokes off, the shage were the themes in all coteries and coffee-houses.

Angel[7]): . . . caricatured Frenchmen and foolish lords.

Nokes[8]): There was no actor whom the City rejoiced in as N.; there was none whom the Court

[1]) Doran, p. 64. [2]) Doran, p. 65. [3]) Doran, p. 69. [4]) Doran, p. 100. [5]) Doran, p. 71. [6]) Doran, p. 105. [7]) Doran, p. 70. [8]) Doran, p. 76.

more delighted to honour . . . the great comic actor was naturally of a grave and sober countenance . . . the ridiculous solemnity of his features weres enough, to have set a whole bench of bishops into a titter . . . when he debated any matter by himself, he would shut up his mouth with a dumb, studious pout, and roll his full eye . . . the moment he spoke, the settled seriousness of his features was utterley discharged, and a dry, drolling, or laughing levity took full possession of him . . .

Lacy[1]): was handsome, both in shape and feature . . . Frenchman, or Scot, or Irishman, fine gentlemen or fool, rogue or honest simpleton, Tartuffe or Drench . . . in all, Lacy was the delight of the town for about a score of years.

Wintersell[2]): was destinguished, whether wearing, or the buskin, majestic in loftily-toned kings, and absurd in sillily-amorous knights.

Cartwright[3]): . . . his great character was Falstaff.

Clark: —

Mrs. Bowtel[4]): . . . pleasing little Mrs. B. realised a fortune, with her girlish voice and manner, and her supremely innocent and, justifying the intensity of love with which she inspired youthful herves.

---

[1]) Doran, p. 97, 98. [2]) Doran, p. 101. [3]) Doran, p. 97. [4]) Doran, p. 82.

Mrs. Knep[1]): . . . was a pretty creature, with a sweet voice, a mad humour; Mrs. Knep's characters embraced the rakish fine ladies, the rattling ladies' maids, . . . Her intelligence was very great, her simple style of dressing much commended; and she could deliver a prologue as deftly as she could either sing or dance . . .

Mrs. R. Marshall[2]): had a beautiful hand was very imposing on stage, and even off, of it was "mighty fine pretty and noble."

Mrs. Cor(e)y[3]): . . . the mimic, . . .

Mrs. James; Mrs. Cox: —

Leider sind die Angaben Doran's über die individuellen Unterschiede der Schauspieler zu allgemein gehalten, als daß man sich von ihnen ein rechtes Bild machen könnte. Und es ist demnach kaum zu sagen, ob Wycherley einen Schauspielerkultus getrieben hat oder nicht.

Es scheint, als ob die Rolle des Don Diego in G. D. dem Nokes auf den Leib geschrieben wäre. Da über Kinaston's besondere Fähigkeiten bei Doran sich keine Anhaltspunkte finden, kann auch über ihn als typischen Darsteller der männlichen common sense-Gestalten Wycherley's kein Urteil gefällt werden. Ähnliches gilt von Haynes, der, wie es fast den Anschein hat, durch sein Spiel den Erfolg von The Country Wife bewirkt habe. Der Dichter wird wohl der geistvollen Interpretation eines Hart und der

[1]) Doran, p. 80. [2]) Doran, p. 82. [3]) Doran, p. 82.

künstlerischen Beliebtheit eines Mohun ebenso zu Danke verpflichtet gewesen sein.

Obwohl die Schauspielerinnen in der Charakterisierung bei Doran sehr stiefmütterlich behandelt worden sind, scheint es doch, als ob die kargen Angaben über sie genügen würden, einen Schluß auf Wycherley's Verhältnis zu ihnen zu ziehen.

Mrs. Knep hat Lady Flippant und Lady Fidget gespielt. Beiden Bühnengestalten ist vom Dichter ein Lied beigegeben und Mrs. Knep spricht auch den Epilog zu C. W.[1]). So schmeichelte vielleicht Wycherley ihrer: sweet voice und ihrer Deklamationskunst. Ferner müßte nach dem, was Doran über Mrs. Bowtel's Eigenart sagt, diese Schauspielerin die geeigneteste Darstellerin einer Pinchwife gewesen sein.

Und spiegelt sich die stolze Kälte der Olivia, die sie Manly gegenüber zu Schau trägt, nicht im Wesen der Mrs. Marshall wieder?

Möglich ist es, daß Wycherley dem Talente eines Schauspielers oder einer Schauspielerin Rechnung getragen hat. Daß er aber einen Personenkultus getrieben hat, dafür läßt sich kein positiver Beweis erbringen.

Das Gesamtergebnis der Untersuchung nach der sprachlichen Seite ist bereits bekannt.

Ein Punkt harrt noch der Erörterung, die Frage nämlich, ob die eigenartig häufige Verwendung des

[1]) p. 360.

Vergleichs individuell für Wycherley oder typisch für das Zeitalter ist?

Ein interessantes Beispiel hierfür zeigt L. W. p. 104:

Dapperwit: He is like — I am a sot to — night, let me perish.

Mrs. Martha: Nay, if you are so in love with your thought — .

[Offers to go.]

Dapperwit: Are you so impatient to be my wife? — He is like — he is like — a picture without shadones, or — or — a face without patches — or a diamond without a foil. These are new thoughts now, these are new!

Mrs. Martha: You are wedded already to your thoughts, I see; — good wight.

Dapperwit: Madam, do not take it will: —

For loss of happy thought there's no aments:
For his new jest true wit will lose old friends.
That'snew again, — the thoughts new.

Es scheint demnach, als ob die Manier des Vergleiches charakteristisch für die Schöngeister der Zeit gewesen ist, und daß Wycherley auch dieser zeitgemäßen Forderung ausgiebig Rechnung getragen hat.

Mehr gibt über diesen Punkt der Dichter nicht.

Bezüglich des Komischen in den Lustspielen Wycherley's ist Folgendes zu sagen:

In G. D. herrscht die reine Situationskomik vor.
L. W. zeigt eine augenblickswirksame Situationskomik.

C. W. das Komische der Situation des Widerspruchs.

In P. D. fehlt — abgesehen von der Nebenhandlung — die Komik überhaupt.

In sprachlicher Hinsicht gelangte ich zu dem Resultate, daß die Satire in ihrer zweifachen Form das rein Komische stark in den Hintergrund gedrängt hat. Und dies geht Hand in Hand mit dem Grundgedanken, der jedes der Werke durchzieht.

In G. D. siegt die natürliche, weibliche Listigkeit;

In L. W. wird der Betrug betrogen.

Beiden Stücken fehlt eine stärker hervortretende tendenziöse Absicht, die L. W. einen tieferen Gehalt gibt, während sie in P. D. zum Schaden des Werkes zu sehr überhand nimmt. Die beiden ersten Lustspiele Wycherley's dienen zur Unterhaltung, die letzten beiden sind von der Satire durchtränkt.

In C. W. bleibt der raffinierteste Betrug unentdeckt.

In P. D. wird er enthüllt.

Dem C. W. liegt die indirekte Satire zugrunde, dem P. D. die direkte. Die Satire ist insofern indirekt, als sie durch die Komik des Widerspruchs wirkt, während durch die direkte Satire sich rückhaltlos der Unwille des Dichters über die bestehenden Mißstände kund tut.

Nun will ja das Lustspiel lachend Wahrheiten sagen, nicht mit düsterer Miene. Also ergibt sich hieraus, daß auch in dieser Hinsicht The Country Wife der Vorrang vor den anderen Werken eingeräumt werden muß.

Daß aber Wycherley sein letztes Stück in direkter Satire hat reden lassen, beweist, wie schon erwähnt, seinen Bruch mit der Welt. In C. W. spricht er in der Weise des Horaz zu seinen Zuhörern und geißelt mit Witz und Laune die Fehler der menschlichen Natur und die gesellschaftlichen Auswüchse seiner Zeit, und verläßt so die Sphäre des Lustspiels nicht, zu welcher der Ernst des P. D. nicht mehr paßt.

Aus dieser Darlegung ist nun ersichtlich, daß The Plain Dealer dem The Country Wife nachsteht; bezüglich des dramatischen Lebens ist sogar Love in a Wood über The Plain Dealer zu stellen, dessen tiefe problematische Gedanken aber seinen Nachteil wieder aufwiegen. The Gentleman Dancing-Master scheidet aus. Also ist

The Country Wife Wycherley's bedeutendstes Lustspiel;

denn in ihm ist vor allem auch das Werden eines Charakters dargestellt, was den übrigen Stücken des Dichters fehlt.

Aber ein Kunstwerk ist trotzdem The Country Wife nicht, weil, wie genugsam dargetan, der Boden völlig ungeeignet, für das fruchtbare Gedeihen eines solchen war.

Gewiß, nahezu alle Bedingungen eines guten Lustspiels, wie sie Schlegel I, p. 331—355 aufstellt, hat Wycherley erfüllt. An die Stelle des Schicksals ist der Zufall getreten; das Lustspiel ist Charakter und Intriguenstück zugleich; „die Entwickelung der

komischen Charaktere fordert kontrastierende Lagen, und diese entstehen ja eben aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle“ [1]). „Die ganze Sittenlehre des Lustspiels ist nichts anderes als Klugheitslehre“ [2]). Wycherley's Erfahrungssätze zeigen das Gleiche. „Das Lustspiel muß ein treues Gemählde gegenwärtiger Sitten, es muß local und national bestimmt seyn“ [3]). Auch das ist bei Wycherley der Fall.

„. . . alles fremdartige und störende ist ausgeschieden, das zur Sache gehörige ist zu rascherem Fortgange zusammengedrängt; allen, den Lagen wie den Charakter der Personen, wird eine Klarheit geliehen, welche die verschwimmenden der Wirklichkeit selten haben. Dies ist das Poetische in der Form des Lustspiels; das prosaische Prinzip liegt im Stoffe, in der verlangten Ähnlichkeit mit etwas Einzelnem, Äußerem“ [4]). Dieser Forderung ist Wycherley in C. W. fast gerecht geworden, in P. D. keineswegs; in den anderen beiden Werken mehr oder weniger.

Nun aber das Letzte. Schlegel II 1, p. 255:

„Der Lustspieldichter, der auf Unsterblichkeit Anspruch macht, muß in der Charakterzeichnung und Anlage des Plans hauptsächlich auf diejenigen Motive bauen, die immer verständlich bleiben, weil sie nicht bloß in den Sitten eines Zeitalters, sondern in der menschlichen Natur liegen.“

---

[1]) Schlegel I, p. 342. [2]) Schlegel I, p. 333. [3]) Schlegel I, p. 335. [4]) Schlegel I, p. 337.

Hier scheitert Wycherley. Und warum?

Goethe bemerkte in einem Gespräche mit Eckermann[1]) (25. II. 1824) u. a.: „Und dann ist die Zeit ein wunderlich Ding. Sie ist ein Tyrann, der seine Launen hat und der zu dem, was einer sagt und tut, in jedem Jahrhundert ein ander Gesicht macht. Was den alten Griechen zu sagen erlaubt war, will uns nicht mehr anstehen, und was Shakespeare's kräftige Mitmenschen durchaus anmutete, kann der Engländer von 1820 nicht mehr ertragen, so daß in der neuesten Zeit ein Family-Shakespeare ein gefühltes Bedürfnis wird". Diesem Tyrann brachte Wycherley seine devoteste Huldigung dar in der Obszönität, oder besser im krassesten Bühnenrealismus, der in The Gentleman Dancing-Master fehlt, in Love in a Wood noch sekundäre Bedeutung hat. The Country Wife zeigt obszönes Denken und Tun in trefflicher Harmonie, das in Plain Dealer zur abstoßenden Brutalität wird.

Das Resultat der Untersuchung über den Charakter des Dichters ist: daß, wie er als Mensch nicht die Charakterstärke besessen hat, mit den Widerwärtigkeiten des Lebens erfolgreich zu ringen, so auch als Dichter nicht imstande war, dem Despoten Zeit kühn zu trotzen. Ihm fehlten dazu nicht die künstlerischen Fähigkeiten, wohl aber die Kraft. Wobei allerdings der Gedanke nicht unterdrückt werden darf, daß es unendlich schwer gewesen wäre, in dieses Milieu ein Kunstwerk

[1]) Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.

zu stellen, dessen Wert vielleicht nur sehr, sehr wenige Zeitgenossen gewürdigt haben würden.

Weshalb er nun in seinen Werken von der indirekten Satire zur direkten übergegangen ist und weshalb er nach The Plain Dealer kein Bühnenwerk mehr geschaffen hat, läßt sich jetzt erklären. Mit bitterem sittlichen Unwillen stellte er sein Ideal Manly in P. D. neben den gegeißelten Gegenstand, verkörpert durch Olivia. Aber der Gestalt des Manly haftet alles Andere an, als echter Idealismus. Was der Dichter lachend nicht erreichte, versuchte er strafend. Aber auch dieser Versuch mißlang Wycherley. Und da entzog er seine Kunst der Bühne und verfiel dann, von Schicksalsschlägen arg betroffen, der Resignation. Wort und Tat stehen bei Wycherley als Mensch im umgekehrten Verhältnis, wie auch bei ihm als Dichter. Und die scheinbar unerklärliche Dissonanz zwischen Mensch und Dichter, löst sich in einer selbständigen Harmonie auf.

Der konsonierende Akkord ist:

Die Schwäche Wycherley's.

## Druckfehler.

p. 25 Zeile 16: Wycherley.

p. 135 Zeile 25 ist zu ergänzen: Er will Martha durch seine Heirat mit Lucy um ihr Erbe bringen.

p. 142 Zeile 11: Ranger.

Herrn Prof. Dr. Lindner, meinem hochverehrten Lehrer, spreche ich für die mir bei der Abfassung vorliegender Arbeit gewährte freundliche Unterstützung den besten Dank aus.

## Lebenslauf.

Am 20. März 1882 wurde ich, Curt Quaas, zu Brösen bei Groitzsch (Königreich Sachsen) geboren. Ich besuchte das Realgymnasium zu Borna und die Annenschule (Realgymnasium) zu Dresden, die ich Ostern 1903 mit dem Reifezeugnis verließ. Auf den Universitäten Leipzig, Berlin, Rostock studierte ich Germanische Sprachwissenschaften, Musikwissenschaft und Philosophie.